

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra filmových studií

Bakalářská diplomová práce

Klára Trsková

Metoda vizuální antropologie v dokumentárních filmech Eduarda Coutinha

The Visual Anthropology Method in Eduardo Coutinho's Documentary Films

Poděkování

Děkuji PhDr. Davidu Čeňkovi za trpělivé vedení práce a množství cenných rad, které mi ochotně poskytl.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V....., dne.....

Podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce si klade za cíl přiblížit metodu vizuální antropologie a aplikovat ji na konkrétní díla. V první části je stručně představen brazilský dokumentarista Eduardo Coutinho (1933–2014) a jeho tvorba, druhá část práce se věnuje vývoji metody vizuální antropologie a jejímu současnému stavu. Ustanovuje zkoumané kategorie těla, orality a náboženství, které dále slouží jako nástroje při analýze filmů. Ve třetí části je metoda aplikována na čtyři vybrané snímky z různých tvůrčích období Eduarda Coutinha: *Cabra marcado para morrer* (1964–1984), *Boca de lixo* (1992), *Edifício Master* (2002) a *Peões* (2004).

Abstract

The aim of this thesis is to present the visual anthropology method and apply it on the concrete films. In the first part is briefly introduced a Brazilian documentarist Eduardo Coutinho (1933–2014) and his art work, the second part is devoted to the development of the visual anthropology method and its current state. It establishes the researched terms of the body, orality and religion which serve as tools for the film analysis. In the third part the method is then applied to four selected films from different creative periods of Eduardo Coutinho: *Cabra marcado para morrer* (1964–1984), *Boca de lixo* (1992), *Edifício Master* (2002) and *Peões* (2004).

Klíčová slova: vizuální antropologie, Eduardo Coutinho, dokumentární film, brazilská kinematografie, brazilský dokumentární film, Jean Rouch, cinema novo, *Cabra marcado para morrer*, *Boca de lixo*, *Edifício Master*, *Peões*, náboženství, oralita.

Keywords: visual anthropology, Eduardo Coutinho, documentary film, brazilian cinema, brazilian documentary film, Jean Rouch, cinema novo, *Cabra marcado para morrer*, *Boca de lixo*, *Edifício Master*, *Peões*, religion, orality.

Obsah

Úvod	7
1. Kontext dokumentární tvorby Eduarda Coutinha	8
1.1 Stručný životopis tvůrce	8
1.2 Charakteristika formálních postupů a přístupu k natáčení	10
1.3 Tematické celky v tvorbě Eduarda Coutinha	12
1.4 Eduardo Coutinho v kontextu brazilské a světové kinematografie	13
2. Metoda vizuální antropologie	20
2.1 Formování metody vizuální antropologie a její charakteristika	21
2.2 Aplikace metody vizuální antropologie na tvorbu Eduarda Coutinha	25
2.2.1 Tělo	25
2.2.2 Oralita	26
2.2.3 Náboženství	28
3. Analýza vybraných děl pomocí metody vizuální antropologie	30
3.1 <i>Cabra marcado para morrer</i> ¹	30
3.2 <i>Boca de lixo</i>	36
3.3 <i>Edifício Master</i>	40
3.4 <i>Peões</i>	47
Závěr	53
Použité prameny	55
Filmografie	57

¹ Při psaní velkých písmen v názvech filmů se řídím portugalským pravopisem z roku 1990 (v Brazílii v platnosti od roku 2009).

Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl přiblížit metodu vizuální antropologie a ukázat její praktické využití při analýze filmů. Metodu budeme aplikovat na čtyři dokumentární snímky brazilského režiséra Eduarda Coutinha (1933–2014).

V první části nejprve ve stručnosti představíme tvorbu Eduarda Coutinha s jejími výraznými charakteristikami a tematickými celky. Následně uvedeme Coutinhovo dílo do kontextu vývoje brazilské kinematografie šedesátých let a provedeme srovnání s dobovými tendencemi v zahraničním dokumentárním filmu.

Druhá kapitola se bude zabývat rozбором metody vizuální antropologie, představí její cíle, přinese informace o jejím vývoji a současném stavu. V této práci se budeme soustředit především na užší pojetí vizuální antropologie jako metody výzkumu a interpretace vizuální oblasti brazilské kultury, etnografické filmy zmíníme jen za účelem kontextualizace vývoje této antropologické subdisciplíny. Pomocí nástrojů metody vizuální antropologie poukážeme na kategorie těla, orality a náboženství, které prostupují celou Coutinhovou dokumentární tvorbou. Podíváme se na to, v jakých podobách se ve filmech Eduarda Coutinha tematizuje tělesnost, tělo brazilské společnosti či tělo krajiny. V rámci orality se budeme věnovat také analfabetismu a interpretaci písně nehercem. Kategorie náboženství poukáže na specifika brazilského katolicismu a jeho synkretismu s afro-brazilskými kultury.

Ve třetí části práce budeme metodu aplikovat na čtyři vybraná díla z režisérovy početné filmografie, jedná se o tyto filmy: *Cabra marcado para morrer* (*Chlapík na odstřel*, 1964–1984), *Boca de lixo* (*Smetiště*, 1992), *Edifício Master* (*Dům Master*, 2002) a *Peões* (*Pěšáci*, 2004). Dokumentární filmy zvolené k analýze jsou tematicky i stylově rozdílné a zastupují tak více poloh, ve kterých dokumentarista tvořil.

Při analýze dokumentárních filmů pomocí nástrojů vizuální antropologie se budeme snažit neztratit ze zřetele individuální, sociální a kulturní kontext děl a zohlednit také předchozí výzkum jiných badatelů. Rozsah práce nám nedovolí zaměřit se detailně na sociálně-politické pozadí, na kterém filmy vznikaly, z historie Brazílie uvádíme proto pouze vybraná fakta, která jsou nutná pro kontextualizaci snímků.

1. Kontext dokumentární tvorby Eduarda Coutinha

1.1 Stručný životopis tvůrce

Eduardo Coutinho se narodil 11. 5. 1933 v brazilské metropoli São Paulo, v průběhu svého života sám režíroval nebo se podílel jako scénárista na vzniku osmi hraných a dvaceti sedmi dokumentárních snímků.² Sám sebe označoval jako filmaře, slovo dokumentarista považoval za příliš reduktivní, odvolával se přitom na výrok Jeana-Luca Godarda: „všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty směřují k hranému filmu.“³

Coutinho studoval právo na univerzitě v São Paulu, ale studium nedokončil. V roce 1954 se zúčastnil filmového semináře pod vedením Marcose Marguliése, který pořádalo Muzeum umění v São Paulu. Coutinho vyhrál vyšší finanční obnos v televizní soutěži a ten mu umožnil cestu do Evropy, při které navštívil mimo jiné také Prahu. Další vzdělání v oboru získal mezi lety 1958–1960 ve Francii na pařížské filmové škole IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), podařilo se mu získat francouzské vládní stipendium, z části i díky doporučujícímu dopisu režiséra Alberta Cavalcantiho. Koncem roku 1960 se z Evropy vrátil do Brazílie a začal spolupracovat s Lidovým kulturním centrem (CPC), tuto organizaci zaštiťovala Národní studentská unie.

Navázání spolupráce s CPC bylo důležité pro budoucí financování Coutinhova projektu *Cabra marcado para morrer* (1964), jeho natáčení přerušil vojenský převrat, v osmdesátých letech stejnojmenný film režisér dokončuje v jiné podobě.⁴ V šedesátých letech dále natočil filmy *O pacto* (*Pakt*, 1966) a *O homem que comprou o mundo* (*Muž, který si koupil svět*, 1968). Do roku 1975 se Eduardo Coutinho věnoval především hranému filmu, psal scénáře a asistoval režisérům celovečerních snímků. Ve své scénáristické tvorbě zpracovával zejména literární

² PETRY, André. O terror silencioso – a história de um cineasta famoso, um filho doente mental e uma tragédia [online]. Veja, 2015. [cit. 27. 4. 2015] Dostupné z: <http://veja.abril.com.br/110215/o-terror-silencioso/>

³ ALPENDRE, Sérgio. Mostra em homenagem a Eduardo Coutinho percorre período mais rico de sua carreira [online]. São Paulo: UOL, 2012. [cit. 27. 4. 2015] Dostupné z: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/03/24/mostra-em-homenagem-a-eduardo-coutinho-percorre-periodo-mais-rico-de-sua-carreira.htm>

⁴ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 183.

látky významných brazilských spisovatelů první a druhé generace brazilského literárního modernismu: Oswald de Andrade, Mária de Andrade a Jorge Amada (podrobněji k modernismu v kapitole 1.4).⁵

Mezi lety 1973 a 1974 působil Coutinho také jako filmový kritik pro deník *Journal do Brasil*.⁶ V roce 1976 natočil svůj první dokument pro televizní program *Globo Repórter* s názvem *Seis dias de Ouricuri* (*Šest dní v Ouricuri*).⁷ *Globo Repórter* zajistil uplatnění režisérům *cinema novo*, a přestože v zemi panoval represivní režim a cenzurní úřady kontrolovaly obsah sdělovacích prostředků, tvůrci měli v pořadu relativní svobodu tvorby.

Pro stejný televizní program natočil Eduardo Coutinho v průběhu devíti let krátkometrážní dokumenty *Pistoleiro da Serra Talhada* (*Pistolník ze Serra Talhada*, 1977), *Uauá* (*Světluška*, 1977), *Exú, uma tragédia sertaneja* (*Exú, sertanežská tragédie*, 1979) nebo středometrážní *Theodorico, o imperador do sertão* (*Theodorico, vládce ze sertão*, 1978). Při práci na těchto dokumentárních filmech se mohl vrátit k látce brazilského severovýchodu, kterou se zabýval již v šedesátých letech.⁸

V roce 1984 dokončil Coutinho film *Cabra marcado para morrer* (*Chlapík na odstřel*), výsledný snímek má tvar dokumentárního filmu a obsahuje část materiálu z natáčení stejnojmenné dokufikce z roku 1964. Po značném úspěchu tohoto snímku ukončil své působení v *Globo Repórter* a dále se věnoval pouze autorské tvorbě. V mnoha případech brazilští filmaři začínali jako dokumentaristé a tvůrci krátkých filmů, ale později když se etablovali, přešli k natáčení hraných filmů.⁹ Coutinho se řadí k několika významným tvůrcům brazilské kinematografie, kteří neopouštějí dokumentární film ani na vrcholu své tvůrčí kariéry.¹⁰

Své následující filmy nazýval Eduardo Coutinho „filmezinhos“ (deminutivum od portugalského slova film), patří mezi ně středometrážní filmy *Santa Marta – Duas*

⁵ Tamtéž, s. 7.

⁶ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 49.

⁷ Srov. MODENA, Maria Estela Maiello, Edifício Master: Um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário. São Paulo: EDUC - Editora da PUC, 2013, s. 29-30.

⁸ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 192.

⁹ Srov. ALTAFINI, Thiago. *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*. São Paulo, 1999, s. 1–2. Dostupné z: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>

¹⁰ Z dalších brazilských tvůrců, kteří se věnují dokumentu i na vrcholu své kariéry zmiňme například Leona Hirszmana, Geralda Sarna, Vladimira de Carvalha, Joãa Baptistu de Andrade, Joãa Moreiro Sallese, Aurélia Michilese nebo Ricarda Diase.

semanas no morro (Santa Marta – Dva týdny na kopci, 1987), *Volta Redonda – Memorial da greve* (Volta Redonda – Památník stávkový, 1989), celovečerní dokument *O fio da memória* (Vlákno paměti, 1991) a středometrážní snímky *A Lei e a vida* (Zákon a život, 1992). Toto období hledání vlastního výrazu režisér zakončil uvedením snímku *Boca de lixo* (Smetiště, 1992). V průběhu devadesátých let natočil dva další celovečerní dokumentární filmy *Os romeiros do padre Cícero* (Poutníci otce Cícera, 1994), *Santo forte* (Síla víry, 1999) a středometrážní *Seis histórias* (Šest příběhů, 1995) a *Mulheres no front* (Ženy v přední linii, 1996).

Mezi lety 2000 až 2014 pokračuje Eduardo Coutinho v autorské tvorbě a natáčí několik celovečerních snímků, prvním z nich je *Babilônia 2000* (Babilonie 2000, 2000), následují filmy *Edifício Master* (Dům Master, 2002), *Peões* (Pěšáci, 2004) *O fim e o princípio* (Konec a začátek, 2005), *Jogo de cena* (Hra scény, 2007), *Moscou* (Moskva, 2008) a *Um dia na vida* (Jeden den v životě, 2010). Poslední dokumentární film uvedený ještě za režisérova života má název *As Canções* (Písně, 2011).

Dne 2. února 2014 došlo k tragické události: Coutinhův duševně nemocný syn s neléčenou schizofrenií pobodal dokumentaristu a jeho manželku v jejich bytě v Rio de Janeiru a Eduardo Coutinho ve svých osmdesáti letech na následky zranění zemřel.¹¹ V roce 2014 byly ještě uvedeny tři snímky, které rozpracoval za svého života: *A família da Elisabeth Teixeira* (Rodina Elisabeth Teixeirové), *Sobreviventes de Galileia* (Galilejští pozůstalí) a *Últimas conversas* (Poslední rozhovory).

1.2 Charakteristika formálních postupů a přístupu k natáčení

Eduardo Coutinho ve své tvorbě nikdy tematicky nevystoupil ze své domovské kultury, a přesto přinesl velmi cenné vhledy do jednotlivých brazilských kulturních fenoménů i do celospolečenských otázek. Pro jeho filmy je typické statické rámování postavy v polodetailu a detailu, ostrý střih a dlouhé plány, ve kterých má obraz i slovo srovnatelnou výpovědní hodnotu.¹²

¹¹ SOARES, Renata. Filho de Eduardo Coutinho confessa assassinato, diz polícia no Rio. In: Globo. [online] Poslední změna článku 2. 4. 2014. [cit. 29. 3. 2015] Dostupné z: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/filho-de-eduardo-coutinho-confessa-assassinato-diz-policia-do-rio.html>

¹² Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 6.

Eduardo Coutinho řešil ve svých filmech sociální problematiku, ale nepovažoval se za angažovaného levicového tvůrce politických filmů. Byl přesvědčený, že tito režiséři si náměty a postavy svých dokumentárních filmů vybírají na základě předpokladu, který chtějí filmem pouze potvrdit.¹³ Coutinho se snažil vyhnout dogmatičnosti a schematičnosti takového způsobu natáčení. V centru jeho filmů stojí převážně anonymní hrdinové, velký důraz režisér klade na dialog probíhající mezi ním a protagonisty snímků. Režisérův přístup lze označit jako „kinematografii rozhovoru“ („cinema de conversa“), protože základními stavebními prvky filmu jsou právě rozhovory.¹⁴

Dalším typickým rysem filmů Eduarda Coutinha je, že se zde nevyskytuje hlas mimo obraz, ale sdělení vyplývá přímo ze zachycených událostí nebo ho vyslovují postavy, v některých případech využívá také vysvětlujících mezititulků (Peões, 2004). Výjimku tvoří snímek *Cabra marcado para morrer* (1964–1984), v následujících filmech již Coutinho od vševědoucího komentáře upouští. *Cabra marcado para morrer* a *Boca de lixo* jsou také jediné dokumenty, ve kterých zaznívá extradiegetická hudba, v dalším tvůrčím období již tento formální prostředek nevyužívá.

V některých případech uvádí hlas mimo obraz produkční okolnosti vzniku filmu (*Babilônia 2000*, *Edifício Master*). Verônica Ferreira Dias upozorňuje na fakt, že v úvodním komentáři režisér hovoří o právě probíhající události v minulém čase, čímž podtrhuje nesoulad mezi vizuální a zvukovou složkou filmu. Coutinhovi se tak daří upozornit na časový posun mezi dobou natáčení, střihu a projekce a poskytuje tím prostor k reflexi filmového média.¹⁵

Kromě reflexe filmového média patří mezi další charakteristiky režisérovi tvorby absence scénáře. Podle brazilského režiséra není možné vést dialog ze vzdálenosti pěti metrů, a proto pro zachování intimity mezi ním a subjektem filmu

¹³ Srov. COUTINHO, Eduardo. O cineasta documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo: Projecto História, 1997, s. 169. [cit. 12. 3. 2015] Dostupné z: http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/Coutinho_Documentario_escuta_sensivel_alteridade.pdf

¹⁴ Srov. DIAS, Verônica, Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's Santo Forte and Babilônia 2000. In: Nagib, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 105–106.

¹⁵ Srov. DIAS, Verônica, Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's Santo Forte and Babilônia 2000. In: Nagib, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 113.

volí typický „close-up“ na postavu, nebo střední záběr. Absenci scénáře Coutinho okomentoval slovy, že pokud by ke svým dokumentárním filmům musel psát scénáře, nemělo by žádný smysl je točit. Před natáčením měl pouze připraveny otázky, kterým se chtěl v procesu vzniku filmu věnovat, většinou však na ně nedostal uzavřené odpovědi, ale vyvstalo mu množství dalších otázek k zodpovězení.¹⁶

Coutinho se opakovaně snažil pomocí různých formálních prostředků o narušení dojmu, že by film mohl být realistickou reprezentací skutečnosti. Z toho důvodu vkládal do svých filmů zcizující prvky, například testovací statické záběry na neherce, které pořídil před zahájením rozhovoru.¹⁷ Režisér vstupuje vždy alespoň jedenkrát v průběhu filmu do obrazu v interakci s nehercem. Pro Eduarda Coutinha je charakteristická tzv. participující kamera, před natáčením vysvětluje protagonistům svoje záměry a části těchto rozhovorů se následně objevují výsledných snímcích. Důležitou součástí vztahu s nehercem tvoří také prezentace natočeného materiálu zúčastněným subjektům. Filmová technika se objevuje v záběru, díky čemuž odhaluje mechanismy filmové produkce. Tímto způsobem vyjadřuje, že se v jeho filmech jedná pouze o diskurz, nikoliv o zrcadlový obraz skutečnosti.¹⁸

1.3 Tematické celky v tvorbě Eduarda Coutinha

Coutinhovy celovečerní dokumenty můžeme rozdělit na dokumentární filmy pojednávající příběh jednotlivce v konkrétní situaci a na filmy o kolektivní paměti. Snímky *Santo forte* (*Síla víry*, 1999), *Babilônia 2000* (*Babilónie 2000*, 2000), *O fim e o princípio* (*Konec a začátek*, 2005) a *Jogo de cena* (*Hra scény*, 2007) zachycují příběh jednotlivce. Dokumentární filmy *Cabra marcado para morrer* (*Chlapík na odstřel*, 1964–1984), *O fio da memória* (*Vlákno paměti*, 1991) a *Peões* (*Pěšáci*, 2004) naproti tomu zaznamenávají kolektivní příběh.¹⁹

¹⁶ Srov. COUTINHO, Eduardo. O cineasta documentário e a escuta sensível da alteridade, São Paulo: Projecto História, 1997, s. 169. [cit. 12. 3. 2015] Dostupné z: http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/Coutinho_Documentario_escuta_sensivel_alteridade.pdf

¹⁷ Srov. DIAS, Veronica, Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's *Santo Forte* and *Babilônia 2000*. In: Nagib, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 114.

¹⁸ Srov. Tamtéž, s. 106.

¹⁹ MODENA, Maria Estela Maiello, Edifício Master: Um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário. São Paulo: EDUC - Editora da PUC, 2013, s. 30.

Rozsáhlou autorskou tvorbu brazilského dokumentaristy dále můžeme rozdělit podle tématu, které Coutinho zpracovává. První skupinu tvoří filmy zkoumající vybranou komunitu sdílející specifický vymezený prostor. V těchto snímcích režisér klade důraz na přístup ke komunitě jako k souboru lidských individualit. Mezi tyto filmy lze zařadit také dvě ze čtyř děl, která jsou dále v této práci analyzována: *Boca de lixo* (Smetiště, 1992) a *Edifício Master* (Dům Master, 2002). Do této skupiny spadají také filmy zkoumající život jednotlivců žijících v prostoru městských chudinských čtvrtí (tzv. favel): *Santa Marta – Duas semanas no morro* (Santa Marta – Dva týdny na kopci, 1987), *Santo forte* (Síla víry, 1999) a *Babilônia 2000* (Babilonie 2000, 2000).

Druhou skupinu tvoří investigativní filmy zabývající se sociálními otázkami a politickými tématy z období vojenské pravicové diktatury, která v Brazílii trvala od roku 1964 do roku 1985. Toto období brazilských dějin sledují níže analyzované snímky *Cabra marcado para morrer morrer* (Chlapík na odstřel, 1964–1984) a *Peões* (Pěšáci, 2004). Dále jsou to filmy *A família de Elisabeth Teixeira* (Rodina Elisabeth Teixeirové, 2014) a *Sobreviventes de Galileia* (Galilejští pozůstalí, 2014).

Do třetí skupiny patří filmy, které tematizují vztah mezi dokumentární tvorbou a fikcí. V této části tvorby experimentuje režisér s formální stránkou dokumentárního filmu, směřuje hrané sekvence s dokumentárními a zkoumá tak hranici mezi fikcí a dokumentem. Do této skupiny spadá film postavený na nedokončené dokufikci *Cabra marcado para morrer* (Chlapík na odstřel, 1964–1984), snímek *Jogo de cena* (Hra scény, 2007) nebo *Moscou* (Moskva, 2008).

Poslední skupina zahrnuje dokumenty čerpající náměty z kulturně specifické oblasti tzv. sertão na severovýchodě Brazílie, která se stala východiskem pro umělecké vyjádření nespočtu literátů a filmových tvůrců. Mezi dokumentární filmy ze severovýchodu spadá film *O fim e o princípio* (Konec a začátek, 2005), dále je to film *Cabra marcado para morrer* (Chlapík na odstřel, 1964–1984), navazující snímky z roku 2014 a především všechny režisérovi televizní filmy, které natáčel pro pořad Globo Repórter.

1.4 Eduardo Coutinho v kontextu brazilské a světové kinematografie

Eduardo Coutinho spojil počátky své tvůrčí dráhy spoluprací s významnými režiséry brazilského nového filmu (tzv. cinema novo). Tato generace tvůrců se snažila o provedení politických a sociálních změn prostřednictvím prožití tzv. „brazilské reality“. Jejich cílem bylo natáčet politické, kritické a realistické filmy a zprostředkovat publiku témata, prostředí a postavy související s brazilskou chudobou.²⁰

Podle Randala Johnsona a Roberta Stama vzešlo hnutí cinema novo z procesu kulturní renovace Brazílie, která byla v roce 1955 posílena zvolením Juscelina Kubitscheka do úřadu prezidenta. Trvání brazilského nového filmu můžeme datovat od poloviny padesátých let do roku 1972.²¹ Mezi nejvýznamnější představitele tohoto proudu brazilské kinematografie patří Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos nebo Leon Hirszman.

Od šedesátých let Eduardo Coutinho spolupracuje s tvůrci hnutí cinema novo jako scénárista. Podílí se například na filmech Leona Hirzmana (*A falecida*, *Garota de Ipanema*). Dále pracuje s Eduardem Escorelem (*Lição de Amor*), Brunem Barretou (scénář k filmu *Dona Flor e seus dois maridos*) a Zelitem Vianou (*Os condenados*).²² Ve svém scénáristickém období se opírá o tradici brazilského literárního modernismu. Tento směr lze datovat od roku 1922 (v tomto roce proběhl Týden moderního umění v São Paulu) a ve třech generacích básníků a prozaiků byl živý až do poloviny sedmdesátých let 20. století. Literární modernismus se v první řadě snažil o nalezení vlastního národního výrazu nezávislého na zahraničních vzorech a v druhé vlně zpracovával sociálně-kritická témata, aby se později soustředil na experiment s jazykem a formou. Stal se důležitým námětovým východiskem brazilského hnutí cinema novo – režiséři Nelson Pereira dos Santos a Leon Hirszman zpracovali ve svých filmech sociálně kritické romány Graciliana Ramose *Vyprahlé*

²⁰ Srov. DIAS, Verônica, Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's Santo Forte and Babilônia 2000. In: NAGIB, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 105–106.

²¹ Srov. JOHNSON, Randal. STAM, Robert. *Brazilian cinema*, s. 30.

²² Srov. Punto de vista: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Biografia Eduardo Coutinho. [online] [cit. 27. 6. 2015] Dostupné z: http://www.puntodevistafestival.com/es/ultima_edicion.asp?IdSeccion=12&IdContenido=56

životy a *Statek São Bernardo*, Joaquim Pedro de Andrade ve filmu *Macunaíma* námětově čerpal ze stejnojmenného románu spisovatele Mária de Andrada.

S některými režiséry cinema novo pojily Coutinha také alternativní formy filmové produkce. Produkci Coutinhova filmu *Cabra marcado para morrer* zaštitila organizace Lidové kulturní centrum (Centro Popular de Cultura), které spadalo pod Národní studentskou unii (UNE). Dva roky před Coutinhovým filmem produkovalo Lidové kulturní centrum také pěti dílný dokumentární film *Cinco vezes favela* (*Pětikrát favela*, 1962), na kterém se podíleli režiséři jako Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade nebo Carlos Diegues.²³ Eduardo Coutinho se na projektu *Cinco vezes favela* zároveň podílel jako vedoucí produkční skupiny.²⁴

Stejně jako druhá a třetí generaci literárních modernistů (Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa), také tvůrci cinema novo tematizují ve svých dílech drsné prostředí brazilského sertão, zmiňme například filmy *Vidas secas* (*Vyprahlé životy*, 1963), *Os fuzis* (*Pušky*, 1963) nebo *Deus e o diabo na terra de sol* (*Bůh a ďábel v zemi slunce*, 1964). Kulturními specifiky a sociálními problémy této oblasti na severovýchodě země se opakovaně ve svých filmech Eduardo Coutinho zabývá také. Další spojení s tvůrci cinema novo lze nalézt v tematickém zpracování prostředí chudinských čtvrtí („favelas“) kupříkladu ve snímcích *Rio 40 graus* (*Rio, 40 stupňů*, 1955), *Rio zona norte* (*Severní předměstí Ria*, 1957) nebo v již zmíněném filmu *Cinco vezes favela* (*Pětikrát favela*, 1961). Ivana Bentes ve své stati upozorňuje na to, že favela a sertão jsou zároveň krajinami skutečnými i symbolickými a lze v nich spatřit známky nadcházející revoluce i selhání modernity.²⁵ Obě prostředí jsou navzájem provázané, obyvatelé favely jsou z větší části uprchlíci ze sertão, kteří se přišli do velkoměst hledat lepší životní podmínky.²⁶

Podle Guye Gauthiera byl rozmach brazilské dokumentární tvorby přímo spojený s rozšířením natáčení s kontaktním zvukem ve Francii a v USA v průběhu šedesátých let. Důležitým krokem v zavedení nových technologických postupů do

²³ Srov. ALTAFINI, Thiago. *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*, São Paulo, 1999, s. 11. Dostupné z: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>

²⁴ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 184.

²⁵ Srov. BENTES, Ivana. The sertão and the favela in contemporary brazilian film. In: NAGIB, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 121.

²⁶ Srov. Tamtéž, s. 128.

brazílské kinematografie byla cesta režiséra Joaquima Pedra de Andrade do Evropy a do New Yorku, odkud si přivezl zkušenosti a lehké technické vybavení potřebné k natočení snímku *Garrincha, alegria do povo* (*Garrincha, radost z Pora*, 1963).²⁷

Eduardo Coutinho se vymezuje proti dokumentárnímu zobrazení ve stylu cinéma direct, které převládlo od konce šedesátých let ve Spojených státech amerických.²⁸ Je pravděpodobné, že je mu evropský styl natáčení bližší, mimo jiné z důvodu jeho studia na francouzské filmové škole IDHEC. Coutinho kritizuje na metodě cinéma direct především snahu přesvědčit diváka o objektivitě zobrazovaného.²⁹

Každý filmový tvůrce vždy stojí při natáčení před mnoha rozhodnutími, ať již po obsahové, tak po formální stránce. Musí subjektivně zvolit, na co se v průběhu natáčení zaměřit, kam umístit kameru, z jakého úhlu scénu snímat, jaký materiál včlenit do výsledného snímku a jakým způsobem ho sestříhat. Eduardo Coutinho si dobře uvědomuje možné manipulativní techniky snímání obrazu a následné postprodukce, kterými jako režisér disponuje.³⁰ Dále je pro tohoto filmaře nezanedbatelný fakt, že samotná přítomnost filmové kamery výrazně mění reakce, chování a vystupování sociálních herců v jeho snímcích.³¹ Eduardo Coutinho se intenzivně věnuje promýšlení zrovnoprávnění vztahu mezi filmujícím a filmovaným a toto uvažování se následně promítá do formy jeho dokumentárních filmů.

Kameru vnímá Coutinho jako symbol moci, protože filmovaná osoba neví, jakou bude mít výsledný materiál formu a zda nebude použitý v její neprospěch. Tento nevyvážený vztah mezi tázanou osobou v podřízeném postavení a nadřazeným filmařem se snaží demaskovat a ve svých filmech na něj opakovaně diváka upozorňuje. Jedním ze způsobů, který používá k reflexi podstaty dokumentárního média, je zobrazení filmového štábu v záběru. Coutinho se sám nechává natáčet a

²⁷ Srov. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004, s. 132–134.

²⁸ Srov. BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 602.

²⁹ COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo: Projecto História, 1997, s. 166. Dostupné z: http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/Coutinho_Documentario_escuta_sensivel_alteridade.pdf

³⁰ Tamtéž, s. 167.

³¹ Pojem sociální herec zavádí Eving Goffmann ve svém pojednání: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday Anchor Books, 1959. Dostupné z: <http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/goffman.pdf>

přiznává svou roli ve filmu. Dalším postupem je zachycení dialogu režiséra s protagonistou, namísto monologu dotazovaného, jaký využívá cinéma direct.

Coutinho svým přístupem odkazuje spíše k tradici evropského cinéma-vérité, kterému předcházely etnografické snímky Jeana Rouché. Rouch byl od konce 50. let „motorem“ francouzského filmu.³² Otázka pravdivostní hodnoty filmu není pro Rouché stejně jako pro Coutinha zásadní, mnohem důležitější jsou pro ně vazby, které se díky procesu natáčení vytvoří. Ve snímcích Jeana Rouché a Eduarda Coutinha lze nalézt podobné tvůrčí postupy. Jean Rouch aktivně zapojuje hlavního protagonistu filmu *Moi, un noir (Já, černoch, 1957)* Oumarou Gandu do filmu. Rouch provádí hrubý sestřih a Gandův přímý komentář je připojen k výslednému dokumentu.³³ Rouch popisuje počátky využití tohoto postupu v roce 1954, tehdy promítl obyvatelům africké vesnice film o lovu hrocha harpunou Marcela Griaula, ve kterém tito lidé účinkovali. Projekci tentýž večer ještě čtyřikrát opakoval, protože místní projevovali značné emoční pohnutí, když na plátně spatřili zesnulé příbuzné.³⁴

Coutinho používá podobný postup, promítá nehercům film a ve dvou jeho dílech je projekce filmu přímo včleněna do výsledného snímku (*Cabra marcado para morrer* a *Boca de lixó*). Ve všech ostatních případech se vždy pokoušel o navrácení obrazu lidem, kteří v něm účinkovali (projekce výsledného filmu, projekce rozpracovaného materiálu).³⁵ Jedná se o další způsob částečného vyrovnání nevyváženého hierarchického vztahu mezi ovládajícím filmařem a ovládaným nehercem.

V souvislosti s tvorbou Eduarda Coutinha je nutné zmínit pojem sdílená antropologie, který zavedl Jean Rouch. Sdílená antropologie si klade za cíl, aby subjekt filmu aktivně participoval při procesu vzniku filmu, díky tomu přestává být pouhým konzumentem finálního produktu. Jedná se o metodu natáčení, která navrácí hlas utlačovaným národům a společností. V případě Rouché se jednalo o občany

³² RIVETTE, Jacques. Le temps déborde. Cahiers du cinéma, 204, 1968, s. 20. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 307.

³³ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004, s. 283.

³⁴ ROUCH, Jean. Pour la photographie, Paříž: GERMS, 1983. In: GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004, 363–364.

³⁵ COUTINHO, Eduardo. Documentário escuta sensível alteridade. São Paulo: Projecto História, 1997, s. 170. [cit. 16. 4. 2015] Dostupné z: http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/Coutinho_Documentario_escuta_sensivel_alteridade.pdf

afrických států pod koloniální nadvládou.³⁶ Výsledkem toho je, že filmař poznává subjekt svého filmu a filmovaný se naopak seznamuje se způsoby práce s filmovým materiálem či technikami natáčení. Jean Rouch promítal aktérům svých filmů natočený materiál, vyšel tak z postupu, který využíval již americký filmař Robert J. Flaherty v desátých a dvacátých letech 20. století například při natáčení filmu *Nanuk, člověk primitivní*. Rouch dával subjektům filmu prostor vyjádřit se k nafilmovanému materiálu a následně navíc tyto komentáře k filmu začlenil do svých děl.

V dokumentárních filmech Eduarda Coutinha se setkáváme s postavami, které jsou umlčované existujícím nastavením brazilského společenského systému. Nedostatek finančních prostředků a nízké dosažené vzdělání je činí uvnitř tržního hospodářství přehlíženými. Coutinhovi se daří poukazovat na marginalizované a průměrné členy brazilské společnosti jako na výjimečná individua, která mohou přinést obohacující sdělení a zaslouží si pozornost a respekt.

Coutinho pomocí filmové kamery a citlivě vedeného dialogu zachycuje lokální historie jednotlivců i celých komunit. Podle Verôniky Ferreira Diasové jsou postavy jeho filmů vykresleny takovým způsobem, jakým by si přáli být viděny. Coutinho s neherci spolupracuje tak, že překonává sociální rozdíly a své subjekty nenahlíží z vnějšku, nýbrž z pozice člena místní komunity.³⁷

Dalším pojetím mezi tvorbou Jeana Roucha a dokumenty brazilského tvůrce je stírání hranice mezi fikčním a dokumentárním. Jean Rouch se v padesátých letech odklonil od reportážního a etnografického filmu, začal používat jinou metodu natáčení a dokumentární film vytvářel prostřednictvím prvotního fikčního impulsu. Protagonisté filmu improvizovali v rolích filmových postav na půdorysu fiktivního příběhu, jeho natáčení mělo posloužit jako záminka k zobrazení zachycení reality. Tímto způsobem podle Roucha prvotní hra před kamerou následně vyústila v zobrazení lidských vztahů a skutečného jednání neherců.³⁸ Tento postup můžeme nalézt ve filmech *La pyramide humaine* (*Lidská pyramida*, 1961), *Petit à petit* (*Krok*

³⁶ LOSADA, Matt. Jean Rouch. Senses of cinema. [online] Zveřejněno 2010. [cit. 16. 4. 2015]
Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-rouch/>

³⁷ Srov. DIAS, Verônica, Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's Santo Forte and Babilônia 2000. In: NAGIB, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 107–108.

³⁸ Srov. PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 154.

za krokem, 1971) a částečně také ve snímcích *Moi, un noir* (Já, černoš, 1957) nebo *Jaguar* (Jaguár, 1967).³⁹

Metodu propojování inscenovaných záběrů s dokumentárními můžeme nalézt ve stejném období také v tvorbě amerického filmaře Lionela Rogosina, který ji používá ve svých snímcích *On the Bowery* (1956), *Come Back Africa* (1959) a dále například ve dvojici filmů *Black Roots* (1970) a *Black Fantasy* (1972).

Eduardo Coutinho přestupuje hranice dokumentárního a fikčního filmu tím, že inscenuje a nahrazuje či prolíná původní výpovědi neherců stejnou scénou zahraniční herci (*Jogo de cena*, 2007). Metodu Jeana Roucha dále rozvádí, když používá realizaci divadelní hry jako východisko k dokumentárnímu filmu *Moscou* (Moskva, 2008).

Tvorba Eduarda Coutinha a Jeana Roucha se protíná také v tématu tzv. „urbánní antropologie“, tedy studia kultury v městském prostředí. Jean Rouch kulturu ve městě tematizuje například ve svých snímcích *Moi, un noir* (Já, černoš, 1957) a *Chronique d'un été* (Kronika jednoho léta, 1960).⁴⁰ Pro Eduarda Coutinha se kultura Brazilců žijících v městském prostředí stává východiskem ve filmech *Santa Marta – Duas semanas no morro* (Santa Marta – Dva týdny na kopci, 1987), *Santo forte* (Síla víry, 1999), *Babilônia 2000* (Babilonie 2000, 2000) nebo *Edifício Master* (Dům Master, 2002).

³⁹ Srov. PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 157.

⁴⁰ Tamtéž, s. 156–157.

2. Metoda vizuální antropologie

Metoda vizuální antropologie v této práci slouží jako východisko pro analýzu a interpretaci konkrétních dokumentárních filmů Eduarda Coutinha. V případě tohoto režiséra považujeme nástroje metody vizuální za výhodnější než jiné teoretické přístupy. Metodologicky je totiž antropologie blízká empirickému přístupu a postupům používaných při přípravě filmu, především dokumentárního. Antropolog získává nové poznatky mimo jiné prostřednictvím rozhovoru, dlouhodobým přímým pozorováním, sběrem dat, komparativními metodami nebo studiem archeologických a historických pramenů. Podobné nástroje může využívat také režisér v průběhu procesu tvorby dokumentárního filmu. Dalším pojítkem mezi realizací filmu a antropologickým výzkumem je podle Christophera W. Thompsona fakt, že dokumentaristé stejně jako etnologové ve svých studiích potřebují využívat naraci.⁴¹

Sociální rozdíl mezi obyvateli města z vyšší střední třídy a manuálními dělníky z venkova či obyvateli favely (chudinská čtvrť) je v Brazílii mnohem citelnější než v evropských státech. Dokumentarista tedy zde musí, podobně jako antropolog, vykročit ze svého sociokulturního kontextu směrem k „druhému“, překonat propastný sociální a často také kulturní rozdíl a poté se může pokusit navázat vztah se subjektem svého budoucího filmu. Pokud se mu tento krok povede, shromáždí audiovizuální data o každodenních problémech vybrané skupiny obyvatel, způsobech jejich řešení, základních filozofických otázkách o povaze vědění, pravdě, moci a spravedlnosti. Nalézání těchto odpovědí filmařem je shodné s cíli, které si vytyčuje sociokulturní antropologie.⁴² Větší část protagonistů dokumentárních filmů Eduarda Coutinha jsou anonymní marginalizovaní Brazilci, kteří pocházejí z nižších sociálních vrstev. Z těchto důvodů je možné nahlížet na tvorbu tohoto brazilského dokumentaristy právě optikou vizuální antropologie.

V rozhovoru pro týdeník Sexta-feira se Coutinho k otázce, zda jeho filmy mohou být definovány jako etnografické, vyjadřuje takto:

⁴¹ Srov. THOMPSON, W. Christopher. Od Buñuela k Rouchovi aneb surrealisté tváří v tvář dokumentárnímu a etnografickému filmu. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 131.

⁴² American Anthropological Association. What is anthropology? [online] In: Aaanet [cit. 1. 4. 2015] Dostupné z: <http://www.aaanet.org/about/whatisanthropology.cfm>

„Když se člověk začne ohánět velkými slovy, vše se komplikuje. Věřím, že můj náhled ve filmech je antropologický, i když nikterak pěstěný. Přestože nejsem vědec, potýkáme se stejnými problémy: co je to výpověď, jaká je její pravdivostní hodnota a jak ji zaznamenat. Nepotřebuji převádět orální sdělení do psané podoby, ale musím do něj zasahovat při střihu a to je určitá forma intervence.“⁴³

2.1 Formování metody vizuální antropologie a její charakteristika

V současnosti můžeme v antropologii nalézt textuální proud a vizuální proud.⁴⁴ Vizuální proud umožňuje zcela jiný typ narace, než který může nabídnout tradiční textuální antropologie.⁴⁵ Subdisciplína oboru antropologie, někdy také označována jako vizuální etnologie, byla jako výzkumná metoda formálně ustanovena koncem padesátých let 20. století. Tereza Porybná však upozorňuje na skutečnost, že „kinematograf a později kamera se pro etnografické účely používaly takřka od okamžiku svého vzniku.“ Toto rané spojení etnografie a filmu dokládá natáčení hrnčířské techniky ženy z kmene Wolof Félixem-Louisem Regnaultem již v roce 1885 nebo využití kinematografu pro sběr dat na výpravě do Torresovy úžiny v roce 1889.⁴⁶ Prvotní funkce obrazů v antropologii vždy byla (a nadále zůstává) dokumentace, tedy vytvoření nějakého nosiče, který v sobě ponese zápis viděné nebo ověřitelné události.⁴⁷ V období po druhé světové válce je vizuální antropologie chápána především jako metoda sběru vizuálních dat při výzkumu určité kultury.

Cílem metody vizuální antropologie je interpretace kultury pomocí vizuálních výrazových prostředků a studium vizuální kultury.⁴⁸ První pojetí vizuální antropologie znamená využití audiovizuálních technik při antropologickém výzkumu. Důvodem jejich použití namísto textu či orálního projevu je snadnější a efektivnější

⁴³ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 227.

⁴⁴ Srov. SOUKUP, Martin, Vizuální antropologie: Vznik, vývoj a milníky. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 16

⁴⁵ Tamtéž, s. 21.

⁴⁶ Srov. ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 10.

⁴⁷ Srov. RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, 2005, č. 48/2, s. 621.

⁴⁸ Srov. SOUKUP, Martin, Vizuální antropologie: Vznik, vývoj a milníky. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 15.

zachycení zkoumané lidské činnosti a její následné zprostředkování veřejnosti.⁴⁹ Film se tedy začal používat jako jeden z nástrojů etnologického bádání, popisu, evidence a záznamu dat.⁵⁰

V druhém pojetí se vizuální antropologie zabývá výzkumem a interpretací vizuální oblasti dané kultury. V průběhu 19. a 20. století došlo díky masové produkci a reprodukci obrazů a z fotografického a fotofonografického materiálu se stal důležitý prvek formující naši kulturu a společnost.⁵¹ Do této oblasti se pak řadí široká škála vizuálních kulturních projevů, jako jsou filmy, reklamy, ornamenty, zkrášlování lidského těla a zahrnuje také způsoby, jakými lidé nahlíží každodennost.⁵²

Antropologické filmy lze rozdělit podle námětu a přístupu k tématu na dvě pole: etnografické a sociologické.⁵³ Pojem „etnologický film“ se častěji vyskytuje ve francouzském akademickém prostředí, zatímco pojem „etnografický film“ nalezneme spíše v anglofonní literatuře.⁵⁴ Další dělení etnografických filmů vychází z pozice, ve které se nachází autor filmu ve vztahu k zobrazovanému – filmař může zkoumat vzdálené národy a etnické skupiny, nebo se věnovat vybraným skupinám, společenstvím a komunitám v rámci své vlastní civilizace.⁵⁵

Prvním vědcem, který použil filmovou kameru při terénním výzkumu, byl britský antropolog Alfred Cort Haddon. Ve třicátých letech potom natáčel etnografické filmy francouzský antropolog Marcel Griaule, když prováděl výzkum u afrického kmene Dogonů a americký antropolog Franz Boas při výzkumu u severoamerických Indiánů. Na Boase později navázala představitelka kulturní antropologie v USA Margaret Meadová a její manžel britský antropolog Gregory Bateson, tito vědci mezi lety 1936–1938 pořizují fotografický a filmový záznam při provádění terénního výzkumu na Bali a na Nové Guinei.⁵⁶ Typickým znakem prvních

⁴⁹ Srov. RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 2005, č. 48/2, s. 623.

⁵⁰ Srov. PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 127.

⁵¹ Tamtéž, s. 241.

⁵² Srov. SOUKUP, Martin, Vizuální antropologie: Vznik, vývoj a milníky. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 16

⁵³ Srov. PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 91.

⁵⁴ Srov. Tamtéž, 41.

⁵⁵ Srov. Tamtéž, s. 91.

⁵⁶ Srov. Tamtéž, s. 128–129.

etnografických filmů je snaha filmařů zachytit a uchovat kulturu, o které si mysleli, že ji hrozí v brzké době zánik (odtud označení „záchranná etnografie“). Tento rys záchrany, respektive rekonstrukce archaické kultury se objevuje již v díle amerického filmaře Roberta J. Flahertyho.⁵⁷ Režisér ve svém filmu *Nanuk, člověk primitivní* (1922) nezamýšlel zobrazit soudobý stav Inuitů, ale snažil se natočit, jací byli dříve.⁵⁸ Dalším rysem etnografické činnosti bylo vyjmutí zkoumaných etnik z historického času, tuto ahistoričnost pak potvrzovalo použití přítomného času (etnografického prezentu) při jejich popisu nebo zaznamenání života etnik jako sled po sobě jdoucích archetypů.⁵⁹

Ze sociologického hlediska lze o filmech přemýšlet jako o ideologicky zatížených kulturních produktech, které vznikají v rámci tržní ekonomiky a mohou vypovídat o dobových tendencích a komplikovaných vztazích uvnitř společnosti. Filmy jsou vždy zkoumány s vědomím, že se nejedná o komplexní obraz společnosti, ale pouze o perspektivu její určité části.⁶⁰ Sociologické filmy se od etnografických liší tím, že autor filmu pochází ze stejného kulturního prostředí jako filmovaná sociální skupina. V případě etnografických filmů se naproti tomu předpokládá, že filmař má za sebou odlišnou kulturní zkušenost než subjekt jeho zkoumání a film se zabývá setkáním těchto rozdílných kultur.⁶¹

V průběhu šedesátých let 20. století byla snaha vymezit etnografický film jako objektivní prostředek přenosu informace z jedné kultury do jiné. V ideálním případě měl filmař stát mimo zkoumané společenství a zaznamenávat události neutrálně tak, jak by se odehrály, kdyby filmová kamera nebyla na místě přítomna. Tato metoda práce čelila později kritice pro svoji etnocentričnost, ahistoričnost a dále za redukci snímaných postav na pouhé objekty.⁶²

⁵⁷ Srov. Tamtéž, s. 115.

⁵⁸ Srov. RONYOVÁ, Fatimah Tobing. Taxidermie a romantická etnografie: Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní*. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 256.

⁵⁹ Srov. Tamtéž, s. 258–259.

⁶⁰ Srov. PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 96.

⁶¹ Srov. Tamtéž, s. 97.

⁶² Srov. Tamtéž, s. 93–94. Tomuto problému se dále věnuje stať Davida MacDougalla s názvem *Beyond Observational Cinema*. Dostupné z: <https://docs.google.com/file/d/0B8CMIHDwE0jrQlZwa2x2TW9hMXc/edit>

Z etnografického filmu se postupně v průběhu jeho vývoje vytrácí nutnost přinášet obrazy z exotických zemí a tvůrci častěji zpracovávají témata ze svého vlastního kulturního prostředí.⁶³ Na poli vizuální antropologie postupně došlo k zrovnoprávnění vztahu mezi filmovaným subjektem a filmařem a do centra pozornosti se dostali také vizuální reprezentace, které díky rozvoji nových médií subjekty aktivně vytvářejí a distribuují.⁶⁴ Do metodologie antropologické kinematografie a do přístupů režisérů k natáčení se dále promítly debaty o postavení autora vzhledem k natáčeným subjektům. Americký etnografický filmař a teoretik vizuální antropologie David MacDougall postupně posunul své uvažování od metod pozorování („observational cinema“) a metody „filmu spoluúčasti“ („participatory cinema“) k pozici zmnoženého autorství, jehož výsledkem je v ideálním případě intertextuální film.⁶⁵

V průběhu sedmdesátých let 20. století se začíná subdisciplína vizuální antropologie prosazovat jako samostatná oblast antropologie a vychází důležitý sborník textů *Principles of Visual Anthropology* (*Základy vizuální antropologie*, 1975).⁶⁶ V devadesátých letech je pak publikován další sborník *Rethinking Visual Anthropology* (*Promýšlení vizuální antropologie*, 1997), v této době dochází ke snahám o stabilizaci vizuální antropologie jako samostatné oblasti výzkumu.⁶⁷

⁶³ ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza. (eds.) *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 13–14.

⁶⁴ ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza. (eds.) *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 13–14.

⁶⁵ MACDOUGALL, David. Beyond Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2003, s. 128–129. Dostupné z: <https://docs.google.com/file/d/0B8CMIHDwE0jrQlZwa2x2TW9hMXc/edit>

⁶⁶ SOUKUP, Martin, Vizuální antropologie: Vznik, vývoj a milníky. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza. (eds.) *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 16.

⁶⁷ Tamtéž, s. 16–17.

2.2 Aplikace metody vizuální antropologie na tvorbu Eduarda Coutinha

2.2.1 Tělo

Fatimah Tobing Ronyová ve své stati „Taxidermie a romantická etnografie: Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní*“ upozorňuje na to, že „etnografické filmy jsou především filmy o těle: soustředí se na anatomii, gesta domorodce a na tělo krajiny, která ho obklopuje.“⁶⁸ Přestože nejsou Coutinhovi filmy primárně etnografické, použijí toto prizma za účelem analýzy toho, jakým způsobem režisér ve své tvorbě tematizuje tělesnost, jak uvažuje o lidském těle, těle brazilské společnosti a okrajově také o těle brazilské krajiny či těle města.

Všechny Coutinhovy dokumentární filmy jsou antropocentrické, v centru jejich zájmu tedy stojí lidská bytost a její tělesné a duševní projevy. Ve filmech Eduarda Coutinha lze nalézt zobrazení těla živého, mrtvého a zachycení přechodu mezi těmito dvěma stavy. U živého těla dominuje zobrazení jeho horní poloviny, především tváře, Coutinho se často zaměřuje na gestikulaci, mimiku obličeje a tělesné projevy, jakým je například pláč. Skrze zachycení drobných osobních gest podtrhuje individualitu jedince.

Tělo brazilské společnosti bylo vytvořeno z mnoha rasových a kulturních vlivů. Od 16. století se zde setkával prvek domorodých indiánských kmenů s portugalskými kolonizátory a černošskými otroky, kteří byli do Brazílie dováženi pro práci v cukrovarech, na plantážích a zlatých dolech. K tomuto základu se v 19. a 20. století připojilo několik imigračních vln z Evropy, Asie a Blízkého východu. Ve výběru postav se pak odráží výsledek mezirasových vztahů, které formují brazilskou identitu. Těla černochů, bělochů a míšenců jsou ve snímcích zastoupena ve stejné míře a rasové rozdílnosti není přikládán žádný význam. Pouze v případě snímku *O fio da memória (Vlákno paměti, 1991)* se do centra režisérova zájmu dostává pouze tělo brazilského černocha a dokument přímo tematizuje obdiv k nezměrné síle a odolnosti po staletí utlačovaného černošského kulturního vlivu.

⁶⁸ Srov. RONYOVÁ, Fatimah Tobing. Taxidermie a romantická etnografie: Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní*. In: ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza, (eds.). *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 270.

V dokumentu *Cabra marcado para morrer* je vedle živého těla několikrát přítomné také tělo mrtvé a to v podobě archivních fotografií těl umučených orgány pravicového režimu. Dále lze ve filmech vysledovat proměnu těla při porovnání archivních materiálů s aktuálním tělem protagonisty, které se výrazně změnilo procesem stárnutí (*Cabra marcado para morrer, Peões*).

Těla brazilské krajiny a města hrají zásadní roli především ve filmech tematizujících sertão a favelu (*Cabra marcado para morrer, Boca de lixo, Santa Marta – Duas semanas no morro, Babilônia 2000, Santo forte*) V průběhu režisérovi tvorby se tato dvě těla postupně redukuje a ustupují do pozadí. Ve filmu *Edifício Master* už je město pouze implicitně obsaženo v rozhovorech s obyvateli domu v centru Rio de Janeiro, ale jeho obraz se zde neobjevuje. V trilogii z divadelního prostředí (*Jogo de Cena, Canções a Moscou*) se již městská krajina nevyskytuje vůbec a režisérova pozornost se plně zaměřuje na tělo člověka.

2.2.2 Oralita

Přestože je oralita uváděna jako specifický rys archaických kultur, silně se promítá do i současné brazilské kultury. Povaha dokumentárního filmu umožňuje Coutinhovi zachytit orální sdělení, které lze postavit do opozice k lineárnímu textovému vyjádření. Coutinho často vede ve svých filmech dialog s lidmi, jejichž hlavním komunikačním prostředkem je mluvené slovo, protože číst a psát nedovedou.

Podle Emilia Bonviniho je zřejmé, že v Brazílii existovala a nadále existuje živá orální tradice, která je afrického původu a tvoří dědictví po staletí předávaných poznatků. Nejedná se o zbytkovou orální tradici odvozenou z původních afrických kultur, ale o uchovanou podstatu afrického orálního dědictví a to i přes vykořenění, k němuž došlo v důsledku zotročování černošského obyvatelstva.⁶⁹

Eduardo Coutinho ve své tvorbě často vrací k motivu písně, zaměřuje se především na zachycení její amatérské interpretace, zajímá ho spontánní neprofesionální vyjádření bez doprovodu hudebních nástrojů. Motiv písně nalezneme již v jeho raných středometrážních filmech pro pořad Globo Reportér, například

⁶⁹ BONVINI, Emilio. Tradition orale afro-brésilienne. Les raisons d'une vitalité. In: *Graines de parole, puissance du verbe et traditions orales*. Paris: CNRS, 1989, s. 156–157.

sertanežská žena zpívá ve snímku *Exú, uma Tragédia sertaneja* (1979). V některých filmech se zpěv neherce objevuje jen okrajově (dívka interpretující sertanežskou píseň v *Boca de lixo*), jindy tvoří písně tematickou kostru celého snímku jako v případě *As Canções*.

Eduardo Coutinho svůj zájem o písňovou tvorbu argumentuje tím, že se Brazílie dlouhou dobu potýkala a stále potýká s analfabetismem (podle statistických údajů v roce 2014 žilo v zemi 13 milionů analfabetů⁷⁰). Nejdůležitější díla brazilského literárního kánonu tedy podle Coutinha neovlivňují brazilskou kulturu do té míry, jako texty populární písňové tvorby.⁷¹

„Trochu přeháním, když říkám, že pokud bychom museli zničit celou brazilskou kulturu, veškerou literaturu, poezii, výtvarné umění, jednoduše všechno, a zůstal by nám jediný zpěvník s datem vydání, vůbec nic by se nestalo. Náš národ byl složen z analfabetů a ještě dnes je jich tu vysoký počet, kdo tu zná Guimarães Rosu nebo Clarice Lispectorovou? Kdo je četl? Ale s hudbou se to má jinak, k ní má přístup každý.“⁷²

Režisér v průběhu interakce s nehercem využívá zpěvu protagonistovy oblíbené skladby jako jistý druh emočního spouštěče. Coutinho požádá neherce, aby zazpíval píseň, ke které má hlubší citovou vazbu. V průběhu zpěvu písně člověku vytanou na mysl již zapomenuté či vytěsněné vzpomínky a ty v něm poté vyvolají silnou emoční odezvu. V mnoha případech končí zpěv fyziologickou odpovědí těla, například pláčem postavy. Zachycení hlubších citových pohnutí protagonistů a jejich citlivé včlenění do díla pak pomáhá zvýšit autenticitu Coutinhových snímků.

⁷⁰ LISBOA, Vinicius. Analfabetismo cai no país, mas ainda atinge 13 milhões. [online] In: Agência Brasil. Zveřejněno 18. 9. 2014. [cit. 20. 6. 2015] Dostupné z: <http://agenciabrasil.etc.com.br/educacao/noticia/2014-09/Analfabetismo-cai-0,4-pontos-percentuais-mas-ainda-atinge-13-milh%C3%B5es>

⁷¹ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 319–320.

⁷² Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 320.

2.2.3 Náboženství

Od 16. století byla pro utváření brazilské kultury zásadní přítomnost katolické církve. Brazilský myslitel Gilberto Freyre upozorňuje na specifika katolicismu v lusobrazilském prostoru: lyričnost, tělesná smyslnost převažující nad askezí a cudností nebo blízký přátelský vztah mezi věřícím a plejádou světců. Panna Marie, novorozený Syna boží a svatí jsou pojímáni jako členové rodiny a věřící se v každodenním životě obklopují jejich obrazy na nejrůznějších místech.⁷³

Verônica Ferreira Dias upozorňuje na to, že Brazilci vnímají římskokatolickou církev jako oficiální náboženství, vedle kterého věřící praktikují také další tradiční náboženské obřady.⁷⁴ V Brazílii došlo k nenásilnému prolnutí katolické víry, spiritualismu a afro-brazilských kultů – projevuje se například tím, že atributy katolických světců odpovídají božstvům rituálů candomblé.

Eduardo Coutinho ve své tvorbě tento náboženský synkretismus tematizuje a zaměřuje se na to, jakou roli hraje v životě neherců a jakým způsobem ovlivňuje jejich vnímání každodennosti. Více než na rituály candomblé se Eduardo Coutinho zaměřuje ve svých filmech na relativně nově vzniklý synkretický kult tzv. umbandy, která pochází až z dvacátých let 20. století. Vyznavači lidové umbandy věří v existenci dobrých a zlých duchů a nadpřirozených bytostí, kteří představují komunikační kanál mezi hmotným a nehmotným světem a mohou posednout lidské tělo. Trans představuje ovládnutí duchem dobrým, v opačném případě se jedná o posednutí.⁷⁵ Coutinho nachází mezi umbandou a převažující katolickou vírou jistou spojitost v tom, že oba směry chápou zlo působené člověkem jako výsledek působení ďábelské síly, která nad jedincem získá kontrolu. Obě dvě náboženství podle režiséra rozvíjí kulturu transu a posedlosti.⁷⁶

Coutinho spatřuje mezi brazilskými náboženskými kulty jistou hierarchičnost, nejnižší stojí právě umbanda, lepší společenský statut má candomblé a na pomyslném

⁷³ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora, 2003, s. 300–302.

⁷⁴ Srov. Dias, Verônica Ferreira. A cinema of conversation – Eduardo Coutinhos's Santo Forte and Babilônia 2000. In: Nagib, Lúcia. (ed.) *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003, s. 111.

⁷⁵ ASANTE, Moleti Kefe. MAZAMA, Ama (eds.). *Encyclopedia of African Religion*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc., 2009, s. 680.

⁷⁶ OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 233.

vrcholu se nacházejí kulty ketu a kardecismus, který se v Rio de Janeiru rozvinul na přelomu 19. a 20. století.⁷⁷

⁷⁷ Tamtéž, s. 236.

3. Aplikace metody vizuální antropologie na vybraná díla

3.1 *Cabra marcado para morrer*⁷⁸

Snímek *Cabra marcado para morrer* je důležitým mezníkem ve vývoji brazilského dokumentárního filmu.⁷⁹ Eduardo Coutinho původně zamýšlel vytvořit snímek o brazilském severovýchodě, jehož východiskem by byla poezie Joãoa Cabrala. Básník nakonec odvolal souhlas ke zfilmování svého díla a Coutinho se uchýlil k náhradnímu tématu, které taktéž námětově vycházelo z oblasti severovýchodní Brazílie: zavraždění vůdce Venkovské ligy Joãoa Pedra Teixeiry v dubnu roku 1962.⁸⁰ Za tento čin nebyl nikdo potrestán, dva střelce porota osvobodila a majitel pozemků, obviněný z naplánování celé akce, se později stal poslancem Zákonodárného shromáždění.

Coutinho poprvé přijel do oblasti Sapé společně se studenty z Národní studentské unie krátce po zastřelení Joãoa Pedra Teixeiry dvěma příslušníky vojenské policie. Na demonstraci se režisér setkal s vdovou po zavražděném Elizabeth Teixeirovou a s jejími dětmi. Původně zamýšlel vytvořit dokufiktivní hraný celovečerní film námětově vycházející ze skutečných událostí, ke kterým došlo před vraždou Joãoa Pedra Teixeiry. Herecké obsazení měli tvořit neherci – rolníci žijící v místě, kde k incidentu došlo. Do hlavní ženské role obsadil režisér Elizabeth Teixeirovou.

Příprava filmu trvala Coutinhovi dva roky, těsně před začátkem natáčení došlo k územnímu konfliktu mezi zaměstnanci cukrovarů a rolníky, po kterém celou oblast Sapé obsadily policejní složky. Režisér se rozhodl pro změnu lokace a natáčení přesunul z Paraíby do státu Pernambuco, přesněji do cukrovaru Galilea ve městě

⁷⁸ V knize *Dějiny Brazílie* (KLÍMA, 2011, s. 329) je tento název překládán jako *Chlapík na odstřel*, v české distribuci film uveden nebyl a tento název jsem v žádném českém odborném periodiku nenalezla. Použiji překlad Jana Klímy, ale považuji za nutné upozornit, že výraz „cabra“ má kromě neformálního označení „osoby“, „individua“, „subjektu“, také mnoho dalších významových odstínů, například „koza“, nebo „míšenec černocha s mulatem.“ „Marcado para morrer“ pak lze přeložit jako ten, který je odsouzený k smrti, doslovně označený či ocejchovaný jako dobytek.

⁷⁹ ALTAFINI, Thiago. *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*, São Paulo, 1999, s. 20. Dostupné z: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>.

⁸⁰ Tamtéž, s. 183.

Vitória de Santo Antão.⁸¹ Cukrovar Galilea byl důležitým symbolem boje za vyvlastnění pozemků z rukou velkostatkářů. V roce 1955 se stala Galilea první oblastí, kde místní nájemníci založili zemědělskou ligu a po čtyřech letech dosáhli možnosti vykoupit pozemky, na nichž již dlouhá léta hospodařili a za které museli pravidelně odvádět majiteli vysoké nájemné. K lepšímu pochopení snímku výrazně napomáhá znalost brazilského historicko-politického kontextu šedesátých let.⁸²

Eduardo Coutinho začal natáčet dokufikci *Cabra marcado para morrer* v pohnutém roce 1964, kdy byl v Brazílii nastolen diktátorský vojenský režim. V prvních letech se pořádali hony na skutečné i domnělé nepřátele převratu a několik tisíc osob je z politických důvodů uvězněno. Došlo k vypálení sídla Národního studentského svazu a napadení univerzity v Brasílii armádou. Atmosféru strachu dále posílilo zavedením úřadu Národní informační služby, který měl sloužit k likvidaci vnitřního nepřítele. Po vojenském převratu tedy nemohl dokumentarista pokračovat v práci na filmu s politicko-kritickým obsahem. Místo natáčení obklíčili ozbrojené vládní složky, některým členům štábu se ještě podařilo z cukrovaru Galilea uprchnout, pět jich však bylo zatčeno a uvězněno, včetně režiséra. Tajná policie zabavila veškerou filmovou techniku a také všechny verze scénáře. Natáčecí štáb obvinila z plánování ozbrojeného komunistického převratu a ze spolupráce s kubánským režimem. V práci na projektu nebylo tedy možné pokračovat, režisérovi zůstalo pouze několik fotografií scén a přibližně dva tisíce metrů natočeného materiálu, který průběžně odesílal do laboratoře v Rio de Janeiru.⁸³

Coutinho se k látce opět vrátil až po sedmnácti letech, v té době ještě byla u moci pravicová diktatura, ale politická situace již nebyla tak napjatá jako v polovině šedesátých let. Původní záměr vytvořit dokudrama s neprofesionálními herci o zavraždění Joãa Pedra Teixeiry, vystřídal pátrání po osudech bývalých protagonistů. Coutinhovi se podařilo v roce 1981 zkontaktovat bývalé vůdce hnutí v cukrovaru Galilea a vypátrat vdovu Elizabethu Teixeirovou, která zatím žila v jiném státě pod falešnou identitou. Hlavní protagonistka původního snímku se musela skrývat z

⁸¹ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 184.

⁸² K dalšímu studiu lze doporučit knihu Jana Klímy *Dějiny Brazílie*, Praha: NLN, 2011. Na poli beletristické tvorby látku zpracovává Érico Veríssimo v románu *Incident v Antaresu*, česky vyšel v překladu Pavly Lidmilové v roce 1977 v nakladatelství Odeon.

⁸³ Srov. OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, s. 185.

politických důvodů, změnila si jméno na Marta Maria da Costa a přestěhovala se pouze s jedním ze svých synů na sever do státu Rio Grande do Norte. Její dvanáctičlenná rodina se po nástupu vojenské diktatury úplně rozpadla, některé děti tragicky zemřely, jiné vychovali Elizabethini příbuzní ve vzdálených částech země. Jeden ze synů získal stipendium od kubánské vlády, opustil Brazílii a začal studovat na Kubě medicínu.

Snímek z roku 1984 sleduje několik vzájemně propojených linií: první tvoří okolnosti přerušeného natáčení v šedesátých letech, druhá se zaměřuje na osudy zemědělců v cukrovaru Galilea, třetí linie pak zachycuje příběh Elizabeth Teixeirové a jejích dětí, které Coutinho vyhledává a pořizuje s nimi rozhovory. Všechny tyto linie jsou spojeny prostřednictvím fotografií a scén z nedokončené dokufikce, dále snímek doplňují archivní materiály a dobové reflexe politických událostí v tisku.

Na počátku snímku objasňují dva komentátoři (jeden komentář vede sám režisér) produkční podmínky původního hraného filmu *Cabra marcado para morrer* z roku 1964. Vševedoucí hlas mimo obraz provází celým zbytkem filmu a přináší doplňující informace o protagonistech a historických okolnostech. Tento komentář přicházející zvenčí však vyvažuje přítomnost režiséra v obraze a různé zcizující momenty, například scéna, ve které klade v průběhu nahrávání rozhovoru ruku před objektiv a upozorňuje štáb na to, že fouká vítr.⁸⁴ V tomto tvůrčím období ještě Eduardo Coutinho doplňuje kontaktní zvuk o extradiegetickou hudbu a další zvukové efekty. Na počátku filmu zazní část hravé ironické skladby Carlose Lyry s názvem „Canção do subdesenvolvido“ („Píseň nedostatečně rozvinutého“), ve zbytku filmu využívá zvuk především k navození tísnivé atmosféry.

Fenomén mrtvého lidského těla je důležitým leitmotivem filmu, námět celého snímku vychází z příběhu odvíjejícího se od násilně usmrceného těla João Pedra Teixeiry. Vyprávění Elizabeth Teixeirové je prostřiženo syrovou fotografií ležícího těla zavražděného muže. Tentýž snímek se objevuje ještě jednou v kontextu toho, že neexistuje žádná podoba živého těla João Pedra Teixeiry, jediným vizuálním dokladem jeho existence je právě fotografie pořízená po smrti. V průběhu filmu se objevují dále snímky dvou mužů zavražděných policejními složkami a fotografie

⁸⁴ *Cabra marcado para morrer* (1984) [film]: 00:52:33 - 00:52:58.

postřeleného Elizabethina syna.⁸⁵ Motiv mrtvých těl se objevuje také v rozhovorech s muži z vyvlastněného cukrovaru Galilea. Nedůstojné nakládání s ostatky zesnulých posloužilo jako katalyzátor k založení společného fondu a rolnické ligy⁸⁶ a následnému boji za vyvlastnění pozemků.

V tomto filmu hraje důležitou úlohu také tělo krajiny, respektive sertão. Celý film je uvozený scénou krajiny před rozedněním. Marta (dříve Elizabeth) je představená skrze palmy burití⁸⁷ a krajinu s nízkými domky obklopující malé město São Rafael. Obraz Martiny zvrásněné tváře předchází fotografie o sedmnáct let mladší Elizabeth. Zde se projevuje časosběrný charakter filmu, který umožňuje zachytit proměnu lidského těla v čase.

Změny se v případě Elizabeth neomezily pouze na fyzické chátrání, ale v průběhu dvou dekad tvrdé perzekuce u ní došlo také k významnému posunu charakterových vlastností. Žena se již nestaví proti společenskému systému jako v období po smrti svého manžela, pod vlivem těžké životní situace zvolila únik do bezpečí anonymity a konformity. Tím, jak Coutinho oživuje v průběhu natáčení Elizabethiny vzpomínky na dobu působení v rolnické lize, posiluje v ní vědomí vlastní hodnoty. V závěru filmu se žena rozhodne přestat používat falešnou krycí identitu, opouští své symbolické jméno Marta a rozhodne se sdílet tragický příběh rodiny se svým okolím. Nové jméno si žena po útěku ze Sapé zvolila etymologicky podle portugalského slova „mártir“, česky mučedník.

Eduardo Coutinho: „Proč jste si vybrala jméno Marta?“

Elizabeth Teixeira: „Protože jsem si říkala, že to zní jako mučedník a takové jméno padne k někomu, kdo toho tolik protrpěl jako já.“

Eduardo Coutinho: Ale teď po filmu se vrátíte zpátky mezi lidi, je to tak?

Elizabeth Teixeira: „Ano, vrátím, sousedé... stejně už o tom všichni ví, že žiji tady v Rio Grande do Norte. Znovu si promluví se starými přáteli, budu hledat své děti a rodiče.“

Eduardo Coutinho: „Budete hledat vaše rodiče?“

⁸⁵ *Cabra marcado para morrer* (1984) [film]: 01:23:59.

⁸⁶ Rolnické ligy (Ligas Camponesas) zakládala ilegální Brazilská komunistická strana (Partido Comunista Brasileiro, PCB).

⁸⁷ Palma burití má symbolickou úlohu v brazilské literatuře, česky vyšla například novela Burití modernistického autora João Guimaraese Rosy (Praha: Torst, 2008).

Elizabeth Teixeira: „Ano, jistě, hlavně svoje děti! Jsou někde daleko a já se o ně musím postarat, vždyť takhle to dál nejde...“⁸⁸

V závěru filmu na sebe Elizabeth bere opět ztracenou roli bojovnice za sociální spravedlnost a demokratické hodnoty, avšak vzápětí poněkud rozporuplně vyjadřuje vděčnost vládě Joãa Baptisty Figueireda (u moci v letech 1979 – 1985), jež byl posledním prezidentem vojenského režimu.

„Nikdy jsem se nevzdala, nikdy jsem nepřestala bojovat. To bylo to jediné, co jsem mohla dělat. Ale dnes musíme poděkovat našemu panu prezidentovi, že máme tu možnost mluvit znovu se svými dětmi a rodiči a setkat se se všemi našimi příbuznými.“⁸⁹

Represivní aparát nepokřivil pouze tělo brazilské společnosti jako celku, ale fyzicky se podepsal také na tělech jednotlivců, kteří se mu odmítli podříditi. João Virgínio Silva, jeden z iniciátorů snahy o vyvlastnění cukrovaru, strávil ve vězení celých šest let a následkem mučení prodělal infarkt, ohluchl a oslepl na jedno oko. Fyzické a psychické strádání mu pomohla překonat náboženská víra. Křesťanské kategorie mu zároveň jako analfabetovi slouží k orientaci ve světě, pomáhají při výkladu okolního dění a chápání vlastní existence.

„Dvacet čtyři hodin jsem strávil v tanku plném hoven! Voda mi sahala až po pás, v takhle úzkém prostoru, jednu hodinu jsem stál opřený o jednu stěnu, další o druhou... To by vydržel jenom ďábel! Ve stoje, dvacet čtyři hodin, to by vydržel jenom satanáš! Jsem naživu, protože neznám nikoho, kdo by měl tak silnou vůli jako já. Tolik elektrických šoků, co jsem vydržel... Není nic lepšího než dva dny a noc mezi nimi. Náš pán, Ježíš Kristus, nás ochrání. Boží milosrdenství je stále s námi. Jednou lidé musí přijít na to, kým jsou. Nemůžou po nás šlapat donekonečna.“⁹⁰

⁸⁸ *Cabra marcado para morrer* (1984) [film]: 01:25:20 – 01:26:01. Všechny přepisy rozhovorů s protagonisty uvádím ve vlastním překladu z portugalštiny do češtiny.

⁸⁹ Tamtéž, 01:51:48 – 01:52:05.

⁹⁰ Tamtéž, 01:16:28 – 01:17:36.

Režisér analfabeta João Virgínia Silvu ve filmu nazývá „paměť kmene“, tímto označením Coutinho přímo odkazuje k orální povaze jeho vyprávění. V opozici k oralitě jako živé lidové paměti stojí text, ten má lineární povahu a zastupuje historické události spojené se smrtí. Orální vyprávění zemědělců prokládá režisér záběry na dobové novinové články a materiály z policejních archivů. Tyto textové záznamy odkazují k násilné smrti João Pedra Teixeiry, jiné jsou spojeny s mocí a represivní povahou brazilského společenského systému. Jeden z vložených novinových titulků oznamuje, že João Pedro Teixeira byl zastřelen, když nesl dětem knihy.

Po žijících dětech manželů Teixeirových režisér pátrá a pokouší se s nimi setkat. Dospělé muže a ženy opakovaně porovnává s fotografií matky s devíti dětmi, kterou pořídil v šedesátých letech. Jeden ze synů pravděpodobně zemřel na následky nevyjasněného poranění hlavy střelnou zbraní, nejstarší dcera po smrti otce spáchala sebevraždu. Rozhovory s nalezenými dětmi mají zvláštní charakter, svou matku nepřestaly milovat, zároveň se však nikdy nevyrovnaly s tím, že právě je Elizabeth odstranila ze svého života. Postupně se vynořují pokřivené rodinné vztahy, jejichž disfunkci politická situace pouze o něco více vyhrotila. Rodina se ani po změně poměrů nedokázala znovu spojit, v závěru filmu Coutinho uvádí, že se Elizabeth do roku 1983 dokázala spojit pouze se dvěma ze svých odložených dětí.

Film tedy propojuje více zdrojů informací a vytváří tak kaleidoskopicky zmnožený pohled na komplikovaný vývoj brazilské společnosti ve specifickém regionu na severovýchodě země. Režisér nechává promluvit marginalizované jednotlivce, zaznamenává výpovědi o jejich těžkých životních zkušenostech, ale vyhýbá se jejich úplné glorifikaci. Důležité je také upozorňování na subjektivní povahu sdělované informace skrze režisérovu participaci ve filmu a vkládání zcizujících momentů do díla. Snímek *Cabra marcado para morrer* je právem považovaný za významný předěl ve vývoji brazilské dokumentární tvorby.

3.2 *Boca de lixo*⁹¹

Snímek *Boca de lixo* (*Smetiště*) z roku 1992 Eduardo Coutinho situuje do prostředí skládky Itaoca v regionu São Gonçalo poblíž Rio de Janeiro. Režisér se zaměřuje na komunitu lidí, která se živí sběrem, tříděním a prodejem zdejšího odpadu. Eduardo Coutinho tímto dokumentem zakončuje období hledání vlastního autorského rukopisu a ustavuje postupy a náměty, které bude využívat v následujících dvou dekadách.

Ve filmu se projevuje prvek reflexivity filmového média, filmový štáb vstupuje do záběru již v samém úvodu filmu a ještě několikrát v jeho průběhu, před kamerou je zachycen v interakci s jednou z postav i Eduardo Coutinho. Hlas mimo obraz se v tomto snímku neobjevuje, pouze v úplném závěru filmu režisér doplňuje sdělení dokumentu textovým komentářem. Obraz doprovází extradiegetická hudba a zvuk, od jejich využívání již ve své pozdější tvorbě upouští. Další rys, který se bude objevovat i v jeho následujících filmech, je spojený s výběrem protagonistů filmu. Jedná se marginalizované osoby, na jejichž životy Coutinho pomocí filmové kamery upozorňuje. Často zdůrazňuje křestní jméno filmovaných postav a podtrhuje tak jejich individualitu a výjimečnost.

Dokument je pomocí mezititulků rozdělen na pět dílčích částí a každá z nich má jednu ústřední postavu. Coutinho vede dialogy s protagonisty během pracovního dne přímo na skládce a následně se štábem dostává také do soukromí jejich domácností. Do filmu jsou zařazeny scény zachycující práci a čas odpočinku v prostředí Boca de lixo a dále také statické záběry na jednotlivce i celé rodiny, které se podobají portrétní fotografii. Natočený materiál Coutinho celé komunitě přímo na skládce promítá, lidé sledují záběry sebe sama na televizoru, který je umístěným na střeše autobusu a celá scéna je včleněna do výsledného filmu.

V tomto snímku můžeme nalézt tělo krajiny v podobě skládky, po jejímž povrchu se pohybují další těla, která vyživuje. V prvních záběrech se představuje tělo krajiny časně zrána, skládka odpadu je zobrazena jako živý organismus, na kterém

⁹¹ Název filmu *Boca de lixo* může nepřímo odkazovat ke známé kinematografické čtvrti Boca do lixo v centru São Paula, kde sídlily v průběhu 20. a 30. let pobočky společností Paramount, Fox a Metro a která byla známá především díky levné exploatační produkci. Skládka Boca de lixo se nachází 40 km od Rio de Janeiro, doslovně lze název skládky přeložit jako „ústa“ či „chřtán odpadu.“

žijí hejna ptactva, prasata a další domácí zvířata. Následuje obraz toho, jakým způsobem tělo skládky roste a přeměňuje se v tělo komunity, která na ní pracuje. Když nákladní vůz vysype na skládku další odpad, místní komunita si ho okamžitě vlastníma rukama přebírá a hledá v něm ještě využitelné předměty a potraviny.

K tělům jednotlivců se Eduardo Coutinho přibližuje skrze vytištěné fotografie, pracovníků na skládce se ptá, jaká jsou vlastní jména zachycených osob.⁹² Druhou cestou, kterou Coutinho překonává počáteční nedůvěru a navazuje se členy komunity bližší kontakt, je zájem o děti protagonistů, jejich počet, jména a věk. Film se zobrazuje sílu a odolnost lidského těla, kterou sběrači odpadků na skládce získávají. Nirinha, která pracuje skoro bez ustání, dokáže v šedesátikilovém koši na své hlavě vynosit ze skládky dvě tuny tříděného odpadu za týden.

Protagonistky filmu ve svých výpovědích často zmiňují výměnu pracovního oděvu za čisté oblečení před odchodem z práce ke svým rodinám. Jejich převlékání lze nahlížet jako nutný přechodový rituál, aby se dokázaly se střídáním velmi rozdílných rolí vyrovnat. Režisér ve snímku vedle sebe klade kontrastní záběry pořízené v klidném rodinném prostředí a další z rušného smetiště. Podle výpovědi Lúcia se na skládce stává jinou osobou, je hlučná, křičí, nadává a po příchodu domů opět přebírá roli ženy v domácnosti.

„Když sbírám odpadky, jsem někdo úplně jiný než doma. Tam křičím, halekám, dělám si ze všech legraci, házíme po sobě věci... Ale tady jsem jenom já a moje dcery, manžel celý den pracuje a vrací se domů unavený...“⁹³

Eduardo Coutinho dále zkoumá, co dovoluje protagonistům filmu pracovat a přežít v tak těžkých podmínkách. V komunitě žijící na skládce nalézá velmi silnou pospolitost, všichni sběrači se navzájem znají, tvrdí, že spolu udržují dobré vztahy a nedochází mezi nimi k žádným konfliktům. Dalším často zmiňovaným východiskem je pro pracující jejich náboženská víra.

⁹² Tuto metodu Eduardo Coutinho znovu využil i ve filmu *Peões*.

⁹³ *Boca de lixo* (1992) [film]: 00:12:06 – 00:12:18.

„Bůh mi dává zdraví, abych pracovala.“ [...] „Teď půjdu domů, umyji se, převléknu se a pak zajdu do kostela. Jednou to bude lepší, Bůh je milosrdný, nemám pravdu?“⁹⁴

Jurema pochází ze dvanácti sourozenců a pracuje na skládce od útlého dětství. Ve filmu představuje všech svých sedm dětí, mateřství, povinnosti k rodině a svoje bytí ve světě si vysvětluje skrze křesťanské kategorie.

„Jestli mi Ježíš dá sílu a odvahu, vychovám jich osmnáct. Nikdy jsem nešla na potrat. To bych neudělala, zabít je, potratit, dát k adopci, to nejde.“ [...] „Bůh nám pomáhá. Dá nám sílu, odvahu, zdraví a na nás je ten zbytek, ne? Nemůžeme tady sedět a žebrot u sousedů, Bůh nám dal zdraví, tak se o sebe postaráme.“⁹⁵

Katolická víra se promítá nejen do obsahu rozhovorů, ale také do obrazové složky filmu. Rozhovor v Lúciině domácnosti je uvozen záběrem na látku s vyobrazením svaté Lucie, patronky chudých, jejímž atributem jsou vylopnuté oči na misce. Ve filmu se vedle katolicismu objevuje i jiný náboženský výklad světa. Jediná mužská hlavní postava, sedmdesátiletý muž Enock, přes svůj pokročilý věk na skládku dochází denně a odpad považuje za neoddělitelnou součást svého života. Starý muž vykládá svoji kosmogonii a chápání božského principu v přírodě. Považuje se za „naturalistu“, představu Boha ztotožňuje s přírodou.

„Jsem naturalista. Věřím v přírodu. Příroda a Bůh je jedno a to samé. Když jsme v souladu s přírodou, následujeme Boha.“⁹⁶

Ve filmu se objevuje Coutinhův návratný motiv: interpretace písně nehercem. Dcera Cícery má sen stát se zpěvačkou, ráda zpívá lidové písně z oblasti sertão. Režisér ji vyzývá, aby interpretovala svou oblíbenou skladbu, dívka zpívá píseň od Josého Augusta „Sonho por sonho“ („Sen za snem“), nejprve sama, v jiné scéně ji doprovází přenosné rádio.

⁹⁴ *Boca de lixo* (1992) [film]: 00:18:54 – 00:19:29.

⁹⁵ Tamtéž, 00:37:06 – 00:37:38.

⁹⁶ Tamtéž, 00:31:00 – 00:31:15.

Kritiku nastavení sociálního systému nechává režisér ve filmu zaznít z úst malých dětí, které již musí živit sebe a svou rodinu. Děti volají po tom, aby štáb ukázal záběry ze skládky prezidentu Fernandu Collorovi, který byl zvolený přímou volbou v roce 1990 a zemi vedl pouze do října 1992. Obecný problém nezaměstnanosti slouží Coutinhovi jako východisko k bližšímu zkoumání individuálních životních příběhů.

Pro výsledný tvar dokumentárního díla je stěžejní režisérův empatický přístup k pracovníkům skládky a způsob, jakým s nimi hovoří. Nesnaží se zachytit jejich politováníhodnou bídu, spíše akcentuje hrdost, kterou jsou si schopni udržet, i přes těžké životní podmínky. Ve snímku je tedy spíše než sociálně-kritický aspekt akcentovaná lidskou schopnost přežití a zachování důstojnosti a základních lidských hodnot i v nepříznivých podmínkách a mnohokrát v něm zazní, že každá práce je lepší než krádeže nebo žebrota.

Podle svých slov se chtěl Eduardo Coutinho vyhnout tomu, že bude k látce filmu přistupovat s předpokladem, že život na skládce je peklo na zemi a v průběhu natáčení se bude snažit nalézt viníka této situace.⁹⁷ Namísto toho vychází z předpokladu, že jakákoliv práce zasluhuje respekt a přizpůsobuje tomu způsob natáčení. Režisérovi se jeho záměr podařilo zrealizovat, členům komunity poskytuje prostor k úvahám o sobě samých a možnost vyjádřit se k záporným i kladným aspektům jejich způsobu obživy.

⁹⁷ Srov. COUTINHO, Eduardo. O cineasta documentário e a escuta sensível da alteridade, São Paulo: Projecto História, 1997, s. 169. [cit. 12. 3. 2015] Dostupné z: http://www.nextimagem.com.br/wp-content/uploads/Coutinho_Documentario_escuta_sensivel_alteridade.pdf

3.3 *Edificio Master*

Film *Edificio Master* (*Dům Master*, 2002) režisér situuje do prostředí dvanáctipatrového obytného domu s dvě stě sedmdesáti šesti bytovými jednotkami na jihu města Rio de Janeiro v turisticky proslulé oblasti Copacabana. Budova pojmenovaná Master tvoří rámec, ze kterého si Coutinho volí protagonisty filmu a několik natáčecích štábů s nimi vede dvacet sedm rozhovorů. Místo bydliště je často jediným společným jmenovatelem všech místních obyvatel. K prostorovému ohraničení režisér filmu připojil také časové omezení, ve filmu jsou zachyceny rozhovory odehrávající se pouze v průběhu jednoho týdne.

Koncept celého dokumentárního filmu uvádí Eduardo Coutinho v komentáři mimo obraz na počátku snímku. Některé rozhovory jsou za sebou řazeny ostrým střihem, jiné jsou prokládány záběry na zšeřelé domovní chodby, statickými záběry na zařízení prázdných klaustrofobně malých bytů a průhledy z oken, které odhalují jen stěny protějších budov. Dále jsou do filmu vloženy záznamy z bezpečnostních kamer, na kterých je zachycen i natáčecí štáb s použitou filmovou technikou. Zobrazení vlastní postavy v roli režiséra a zachycení procesu natáčení je charakteristickým rysem Coutinhovy tvorby. Jak již bylo popsáno výše, režisér se tímto opakovaným upozorňováním na proces natáčení vymezuje proti snahám přesvědčit diváka o objektivním zachycení skutečnosti. V průběhu snímku režisér tké opakovaně upozorňuje na jistou míru inscenovanosti dokumentární tvorby. V rozhovorech často vybízí obyvatele domu, aby mu zopakovali to, o čem mu již dříve vyprávěli. Tímto způsobem upozorňuje na subjektivní volbu látky, kterou do výsledného filmu zařadí a také na vztah, jenž si s protagonistou vytvořil před začátkem natáčení.

Starší nájemci v úvodu vypráví o minulosti budovy Master, zmiňují prodej drog, nájemné vraždy, přepadení, úmrtí, sexuální služby. Skrze rozhovory o historii místa se Eduardo Coutinho přesouvá k osobním příběhům jednotlivých nájemců. Někteří žijí v ústraní a o ostatní nájemníky nejeví zájem, jiní mají dobré sousedské vztahy a vypomáhají si. Obyvatelé domu tvoří velmi různorodou sociální skupinu, liší se věkem, národností, rasou a majetkovými poměry, stejně rozdílné jsou i náměty hovorů, které s nimi vedou natáčecí štáby. Ve většině případů se jedná o intimní

vyprávění vlastního životního příběhu, ale objevují se i odlehčené rozhovory na banální témata.

Tělo města ve filmu zachyceno není, nachází se někde venku za zdmi budovy Master a zpřítomňuje se pouze v rozhovorech s obyvateli domu, většinou ho spojují s nebezpečím a zmatkem.

„To co mě znepokojuje je, že realita Copacabany prosakuje do života lidí. Vyjdeš na ulici a vidíš hrozné věci: děti inhalují lepidlo, prostituti, prostitutky, dealeři, to je naše realita. Je toho prostě příliš mnoho!“⁹⁸

Ve filmu tedy nalézáme přímo zobrazeno pouze tělo budovy, která se skládá z mnohých těl anonymních jednotlivců. V Masteru jsou jejich životy nepříjemně akusticky propojeny, protože zvuky se rozléhají kuchyňskou ventilací z jedné domácnosti do druhé. Režisér se i případě tohoto filmu pokouší o symbolické navrácení individuální identity v odcizeném prostředí velkoměsta. Z toho důvodu se ve filmu objevuje vždy v úvodu rozhovoru v titulku vedle protagonisty jeho křestní jméno. Pouze v jediném případě není jméno uvedeno a to u herce Fernanda, který ho sám opakovaně vyslovuje, považuje se za veřejně známou osobu, a není proto důvod mu identitu navracet.

Coutinho se v obraze koncentruje na drobná osobní gesta, mimiku tváře a mimovolní tělesné projevy a přizpůsobuje jim rámování. Toto zaměření nejvíce vystupuje do popředí v případě dialogu s učitelkou Danielou. Žena neudrží v průběhu rozhovoru oční kontakt, odvrací tvář stranou a kříží ruce na prsou v obranném gestu. Jedna z režisérovyh otázek se přímo ptá po příčině jejího chování.

„Mám problém, jsem neurotik a trpím sociální fobií, z typického rušného městského prostředí, jakým je Copacabana, přicházím domů ve stresu. Možná je to tím, že je na ulici tolik lidí, úzkými ulicemi, nebo je to špatná kombinace obojího.“ [...] „Nevím, jestli mám tolik sebedůvěry, abych se vám dívala přímo do tváře a nezakoktala se nebo nezačala přehnaně mrkat.“⁹⁹

⁹⁸ *Edificio Master* (2002) [film]: 01:02:56 – 01:03:15.

⁹⁹ Tamtéž, 00:33:36 – 00:34:34.

Dalším tématem filmu je manipulace s tělem ženy. V průběhu rozhovorů se několikrát vrací otázky antikoncepce, nechtěného početí a také potratu, který je v katolicky orientované Brazílii postavený mimo zákon, s výjimkou případů znásilnění a ohrožení života rodičky.¹⁰⁰ Starší dáma Maria Regina Coutinhovi sděluje, že za svůj život otěhotněla dvaadvacetkrát a prodělala patnáct potratů.¹⁰¹ Dívka Renata dále vypráví o tom, jak ji její matka vzala na potrat, vyvolání se nepovedlo a mrtvý plod zůstal v jejím těle.

„Moje máma se starala jen o to, co by si pomysleli sousedé, to mě štválo ze všeho nejvíc. Když dostala výplatu, vzala mě do spiritistického centra, kde dělají potraty, rozumíte? Všem ženám, které tam přijdou, udělají nějakou věc a ony druhý den potratí. Jen u mě se to nepovedlo. Výsledek toho byl takový, že jsem dostala infekci, ještě tři dny jsem měla mrtvé dítě v děloze, čtvrtý den jsem měla horečku 42°C.“¹⁰²

Coutinho ve filmu tematizuje nerespektování těla ženy nejen v případě potratů, ale také prostituce. Dvacetiletá dívka Alessandra otěhotněla ve čtrnácti letech a dnes musí živit sebe i svoji dceru. Otevřeně vypráví o své zkušenosti s prostitucí, za svou práci se nestydí ani před svou rodinou nebo sousedy. Vzpomíná na první schůzku s klientem, kdy si vydělala více peněz, než za celý měsíc v jiném zaměstnání. Vzápětí se Alessandra sdílí o pocitech ponížení, které denně zakouší.

„První schůzka byla skvělá... Když jsem dostala zapláceno, byla jsem z toho úplně mimo, sto padesát reálů! Páni! Víc než měsíční plat! Za měsíc jsem vydělávala sto třicet šest. Řekla jsem dceři: Pojd', půjdeme do obchoďáku! Celý den jsme se nacípávaly v McDonaldu... Zmrzlina... To bylo! Dneska už bych to neudělala, ale tehdy to byla legrace.“ [...] „Ten den jsem se chovala, jako když dítě dostane nejlepší hračku na světě!“¹⁰³

„Ta práce je vážně odporná. Jdeš s někým, kdo by ti možná i líbil, je chytrý, zajímavý... Druhý den se ale probudíš a dostaneš zapláceno. Není to vůbec pěkné,

¹⁰⁰ Brazilský trestní zákoník, články 124 a 128.

¹⁰¹ *Edifício Master* (2002) [film]: 00:22:59.

¹⁰² Tamtéž, 00:16:20 – 00:17:01.

¹⁰³ Tamtéž, 00:42:36 – 00:43:19.

nejdou to lehce vydělané peníze, jak by se mohlo zdát.“ [...] „Já musím pít, abych něčeho byla schopná. Nemůžu to dělat střízlivá, tak piju každý den, protože musím denně pracovat, abych uživila dceru.“¹⁰⁴

Antônio Carlos na začátku dialogu opakovaně připomíná své nedostatky. Tvrdí, že je zamlklý a koktá, v průběhu vyprávění o svém dětství a různých povoláních, která vykonával již od osmi let, však mluví souvisle. Na režisérovu otázku, kam se ztratilo jeho koktání, odpovídá, že „to Bůh promluvil jeho ústy.“¹⁰⁵ Motiv náboženské víry se ve filmu objevuje znovu v rozhovoru s vrátným Luizem, Eduardo Coutinho se mu ptá, jaký má vztah k Bohu a jak s ním komunikuje.

„Každé ráno, když se vstanu, děkuji mu za to, že jsem se probudil, že chodím a mluvím.“ [...] „Podívám se nahoru, pokřičuji se a hned si s ním povídám, úplně normálně jako když se bavím teď s vámi.“ [...] „Oslovuji ho šéfe. Často mu tak říkám, protože si nás najímá a propouští, kdy se mu zlíbí.“¹⁰⁶

Ve filmu se nesetkáme s žádným tradičním obrazem rodiny, rodina vyvstává z rozhovorů ve většině případů neúplná a nějakým způsobem narušená. Setkáváme se s adopcí, rozvedenými páry, ovdovělými seniory a matkami samoživitelkami nebo prarodiči v roli rodičů. Režisér věnuje také spolubydlení jako formě soužití, která není založena na příbuzenských či milostných vztazích, ale vytváří se ve velkých městech především z ekonomických důvodů.

Režisér ve snímku zachycuje, jakým způsobem se proměňuje podoba orálně tradované události a jak je volně zacházeno s pravdivostní hodnotou informace ve snaze vytvořit poutavý příběh a mapuje tak vznik lokálního mýtu. Nejprve vypráví starý muž jménem Henrique o své nehodě. Jednoduše konstatuje, že uklouzl před vchodem svého bytu, ušodil se do hlavy a naštěstí jeho tělo někdo z nájemníků brzy našel a zavolal pomoc.

¹⁰⁴ *Edifício Master* (2002) [film]: 00:43:30 – 00:44:09.

¹⁰⁵ Tamtéž, 00:51:52.

¹⁰⁶ Tamtéž, 01:23:34 – 01:24:15.

„Stalo se to 23. dubna. Vcházel jsem do dveří. A jak přelo... Po celé bytě je koberec, jen u vchodu je dlažba. Uklouzl jsem po ní a ušodil se do zátylku. Když jsem upadl – musel jsem omdlet, to si nepamatuji – stěnal jsem a soused, který procházel okolo dveří, mě uslyšel.“¹⁰⁷

V jiné části filmu historku interpretuje José Carlos, mluví o dvoudenním pohřešování Henriqua, který byl uvězněný ve svém bytě, doplazil se k telefonu a zavolał si pomoc. Tuto historku uvádí jako důkaz nefunkčních sousedských vazeb na jihu Rio de Janeira.

„Tady se všichni v bytech zamykáme a o sousedově úmrtí se dozvíme, až když se pár dní pohřešuje... Henrique, jeden náš velmi dobrý kamarád, kapitán americké armády, měl v bytě nehodu a byl dva dny pohřešovaný. Přežil to, tak vám o tom může vyprávět... Dokázal se doplazit k telefonu a zavolał si pomoc, nebylo to tak? Zachránili ho, a tak jsme se doslechli, že měl tu nehodu. To když jsem ještě žil v části Zona Norte, tam to tak nechodilo, tam jsme se starali: ‚Viděl jsi dneska paní Marii?‘ A když ne, tak soused hned klepal druhému na dveře.“¹⁰⁸

Podobně líčí přeměnu historické události v mýtus také Mircea Eliade ve spise *Mýtus o věčném návratu*. Rumunský folklorista našel v rumunské vesnici baladu, jejímž námětem byla milostná tragédie. Mladý nápadník byl údajně očarován žárlivou horskou vílou a ta ho několik dní před svatbou svrhla z útesu. V průběhu výzkumu folklorista zjistil, že se událost odehrála přibližně před čtyřiceti lety a že nevěsta dosud žije. Smrt jejího nastávajícího byla způsobena banálním uklouznutím ze srázu. Událost však byla zbavena historické autentičnosti a přeměněna na mytický příběh, přestože stále žijící žena mohla událost objasnit. Ze skutečné události mýtus vytěžil bohatší a hlubší smysl, odhalil tragičnost osudu, a tím se stal pro členy komunity pravdivějším než historická skutečnost.¹⁰⁹

I v tomto filmu se objevuje Coutinhův návratný motiv interpretace písne nehercem, ve snímku *Edificio Master* rovnou šestkrát. Vždy se jedná o skladbu, ke

¹⁰⁷ *Edificio Master* (2002) [film]: 01:05:18 – 01:05:40.

¹⁰⁸ Tamtéž, 01:18:16 – 01:18:46.

¹⁰⁹ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenth, 2009, s. 44–46.

které má dotazovaný silný osobní vztah a její zpěv mu asociuje další vzpomínky, výjimku tvoří pouze tříčlenná začínající kapela.

Poprvé ve filmu zazpívá důchodkyně Nadir píseň „Nunca“ od brazilského hudebníka Lupicinia Rodriguese, v této skladbě se tematizuje typicky portugalský pocit stesku, který údajně nemá ekvivalent v ostatních jazycích tzv. „saudade.“¹¹⁰ Zpěv s vlastním doprovodem na malé elektrické piano zpřijemňují staré ženě samotu stáří.

Henrique je pyšný na to, že dokázal emigrovat do Spojených států přes nevoli své rodiny. Na stáří se vrátil nazpět, protože si z nevysokého amerického důchodu může v Brazílii dovolit vyšší životní úroveň. Přestože nyní žije v malém bytě úplně sám, protože jeho žena zemřela a všechny tři děti zůstali v zahraničí, svoji zkušenost hodnotí kladně. Henrique ve snímku interpretuje píseň „My way“ Franka Sinatry, se kterým se osobně setkal na večírku a zazpíval si ji s ním na pódiu. Starý muž si kolem písně vytvořil osobní rituál: dvakrát do měsíce, vždy v sobotu kolem desáté dopoledne, tuto píseň pouští na svém přehrávači tak hlasitě, aby ji slyšeli i kolemjdoucí na ulici.

„Ten text je o mém životě. V té písni zpívá, že udělal všechno, co mohl. Procestoval svět od západu k východu, cestoval do Evropy a vše si dělal po svém. Špatné i dobré věci, udělal je po svém. Když to srovnám se mnou, já jsem také odešel do Spojených států a neměl jsem ani vindru. Zvládnul jsem to po svém. Všechno po svém.“¹¹¹

Stejně jako v předchozích dílech, i ve snímku *Edifício Master* se Coutinho vrací k promýšlení hodnoty lidské práce a valorizuje i ty druhy zaměstnání, které nemají žádný společenský statut jako prostituce nebo úklidové služby. Eduardo Coutinho v tomto filmu zkoumá sociální vztahy a kulturní fenomény, které jsou typické pro oblast velkoměsta. V prostoru vymezeném jedinou budovou zkoumá existující, či spíše absentující sousedské vazby. Tematizuje pocity odcizení, izolace, samoty, dále také neschopnost navazovat sociální vazby. Upozorňuje na to, že prostor

¹¹⁰ „Saudade“ má v lusofonní kultuře hluboké kořeny, jedna z prvních jeho definicí se objevuje již v patnáctém století ve spise Věrný rádce krále Duarte. Dále například v díle ze šestnáctého století *Kniha stesku* (česky Argo, 2009) nebo umělecký směr počátku dvacátého století „saudosismus“.

¹¹¹ *Edifício Master* (2002) [film]: 01:09:23 – 01:09:54.

mnohých protagonistů Coutinhova filmu se omezuje na malý byt, protože trpí strachem z násilí a městské kriminality. Film otvírá otázky, jakými jsou vnitřní migrace z venkovských oblastí nebo emigrace do zahraničí a ztráta identity po návratu do vlasti. Přínos tohoto dokumentárního filmu spočívá ve výsledném zmnoženém pohledu na brazilskou kulturní identitu a sociální problémy spojené s životem ve velkoměstě.

3.4 *Peões*

Dokumentární film *Peões* (*Pěšáci*, 2004)¹¹² zasadil Eduardo Coutinho do období mezi prvním a druhým kolem prezidentských voleb, které se odehrály říjnu roku 2002. V tomto duelu proti sobě stáli José Serra z Brazilské strany sociální demokracie (PSDB) a Luiz Inácio Lula da Silva ze Strany práce (PT). Zvítězil v nich kandidát Lula da Silva s necelými 53 miliony hlasů (v Brazílii je zavedena povinná volební účast).

Eduardo Coutinho si jako základní východisko filmu stanovil zachycení Lulovy předvolební kampaně a vyhledání jeho bývalých spolupracovníků a účastníků nelegálních stávek hutnického průmyslu, které se odehrály v sedmdesátých letech a na počátku osmdesátých let v saopaulském regionu ABC. Režiséra zajímali především osoby, které se později nestali veřejně známými. Strukturu filmu tvoří rozhovory s dvaceti třemi účastníky stávek ze sedmdesátých let, které režisér pořídil před druhým kolem voleb. Dále jsou do filmu začleněny části filmů jiných tvůrců: *Linha de montagem* (*Montážní linka*, 1982) režiséra Renata Tapajóse a *ABC da greve* (*Abeceda stávků*, 1990), režie Leon Hirszman. Sekundárně se uvnitř dokumentu objevují další archivní materiály a to v případech, kdy režisér snímá protagonisty filmu při jejich sledování v televizi nebo při prohlížení dobových fotografií.

Celý koncept dokumentárního filmu *Peões* představuje Coutinho ve snímku v průběhu setkání s několika bývalými účastníky stávek. Při té příležitosti jim promítá archivní materiály, ukazuje jim dobové fotografie a poté je žádá o pomoc s identifikací neznámých tváří. Eduardo Coutinho následně vyhledává muže a ženy, kteří vstoupili do odborů a aktivně se v sedmdesátých letech zapojili do stávkového hnutí pod Lulovým vedením. Navštěvuje je a vede s nimi rozhovor uvnitř jejich domácností. Často jsou u natáčení přítomni také ostatní členové rodiny, ti sami vstupují před kameru nebo jen promlouvají mimo obraz a vyjadřují se k politickým aktivitám svých příbuzných.

Zástupci dělnického odborového hnutí přišli z velké části do São Paula z ekonomicky slabších států na severovýchodě Brazílie, zde nezískali vyšší vzdělání a

¹¹² Tento film nemá český distribuční název, navrhuji tedy převést ho do češtiny jako *Pěšáci*, slovo „peão“ má více významových úrovní, jak vysvětluji v závěru analýzy filmu.

nenalezli žádné pracovní uplatnění. Po příchodu do velkoměsta museli akceptovat všechny podmínky tak, jak jim je předložila vedení velkých automobilových společností. Dělníci pracovali nepřetržitě desítky týdnů bez nároku na den volna nebo se museli okamžitě stěhovat z místa jejich bydliště do jiné vzdálené firemní pobočky.

V tomto dokumentárním filmu se režisér zaměřuje na těla jednotlivců, kteří utvořili pod vedením jednoho muže dav čítající desítky tisíc osob. Coutinho po dvou dekáдах rozkládá tuto lidskou masu na prvočinitele, přiřazuje jim vlastní jména a ptá se po jejich životních osudech. Lula da Silva i režisér se shodují v důrazu na individualitu, Coutinho ji ve svých filmech podtrhuje uváděním křestních jmen v titulku vedle postavy neherce, Lula jedinečnost každého dělníka zdůrazňuje při svých projevech.¹¹³

Ve filmu hrají výraznou roli tělesné projevy, jakými jsou gesta a mimika obličeje. Eduardo Coutinho vybírá sekvence z několika filmů, ve kterých Lula promlouvá ke shromáždění dělníků. Při zaujetí pozornosti davu mají gesta lidského těla často mnohem důležitější funkci než samotný obsah sdělení. V průběhu rozhovorů s neherci přizpůsobuje režisér rámování, tak aby podtrhl emoční rozpoložení protagonistů a mimiku jejich tváří. Používá tedy podobně jako ve svých dalších snímcích detailní záběr na obličej postavy. Ve filmu *Peões* se několikrát dotazovaný muž či žena při vyprávění o minulých událostech dojmou k slzám. Eduardo Coutinho se na tento okamžik soustředí a zařazuje do filmu také záběr, kdy pláče Lula da Silva.

Ve snímku se objevuje pojetí těla jako plátna, na které se promítají životní zkušenosti protagonistů. Kandidát na prezidenta Luiz Inácio Lula da Silva (známý jako Lula) ztratil v osmnácti letech v průběhu výkonu pracovní činnosti malíček na levé ruce. Na chybějící prst poukazuje již jeden z prvních archivních záběrů zařazených do filmu a dále se na něj detailně zaměřuje použitá scéna z dokumentárního filmu Leona Hirszman *ABC da greve*, ve které Lula před projevem kouří. V jedné z vložených sekvencí z filmu *Linha da montagem* pak vidíme, jak si během proslovu k dělníkům Lula zakrývá levou rukou bez malíčku oči při pláči.¹¹⁴

¹¹³ *Peões* (2004) [film]: 00:39:10 – 00:39:50.

¹¹⁴ Tamtéž, 00:56:30 – 00:56:40.

V průběhu rozhovoru s dělníkem Antôniem a jeho synem Georgem se politikův chybějící malíček stává symbolem toho, že je kandidát na prezidenta stále „jejich Lula“ – manuálně pracující hutník a bývalý vůdce stávkujících. Tito dva muži začnou ve filmu bez režisérova vyzvání hrdě ukazovat všechny jizvy způsobené pracovními úrazy, vyjmenovávají jejich příčiny a roky, kdy k nim došlo. Připomínky svých poranění vnímají jako šrámy z boje, slouží jim jako důkaz životní zkušenosti. Tento kladný přístup k bolesti jako součásti životní cesty se velmi liší od novodobé snahy uchránit tělo mladé a nepoškozené do co nejvyššího možného věku, spíše se blíží pojetí těla v archaických společnostech. Antônio pak v závěru rozhovoru vzletně prohlásí, že zranění ho bolela více na duši než na těle, protože každý úraz je určitou známkou neprofesionality a zaměstnanec mu má předcházet.

Orální vyprávění vzpomínek je pro oslovené dělníky momentem reflexe životních postojů a názorů. Velmi oceňují, že mohou dvacet let po událostech v regionu ABC provádět tento myšlenkový pohyb a sdílet se o svém životě. João Chapéu propukne v pláč, když na kameru pronáší: „Promiňte, jsem tak dojatý. Tento film... Můj život... To, že natáčíme dnes můj život...“¹¹⁵

Avestil, další z bývalých stávkujících kovodělníků, v rozhovoru s režisérem popisuje svými slovy proces, který lze nazvat „mytizací historie“. Události dávno minulé postupem času ztrácejí jasné kontury, z lidské paměti se vytrácejí konkrétní jména a fakta, individuální se mění na kolektivní a z ověřitelné historické skutečnosti se stává orálně tradovaný příběh s mytickými prvky. Avestil, odpovídá na Coutinhovu otázku, zda vypráví svým dětem o svém působení v odborech, takto:

„Často a rád o stávce mluvím. Doufám, že jsou pyšní a říkají si: můj táta byl kovodělník! Ještě od té doby neuteklo tolik času, ale v budoucnosti, až to bude více vzdálené, získá to na ceně. Čím je totiž nějaká událost starší, tím lepší je to příběh k vyprávění. Když se mi něco stane včera a vyprávím o tom, řeknou si: to si vymýšlí! Ale když se to událo před dvaceti lety, pomyslí si: páni, to jsou dějiny!“¹¹⁶

¹¹⁵ *Peões* (2004) [film]: 00:24:50 – 00:25:18.

¹¹⁶ Tamtéž, 00:18:15 – 00:18:48.

Uklízečka Zélia hovoří o zachránění natočené filmové suroviny ke snímku *Linha da montagem* před zásahem policie. Přestože žena film nikdy neviděla, záchrana jediného tehdejšího audiovizuálního pramenu, který by představoval kolektivní paměť stávkujících dělníků, pro ni byla významnou životní událostí.

„Zabalila jsem film do starých novin, které jsem našla a hodila ho do velké nákupní tašky z pytloviny a pak jsem ho přikryla botami.“ [...] „Policisté byli u dveří, znáte to, taková ti vysocí, silní, svalnatí muži.“ [...] „Přišli ho zabavit, ale režiséři byli rychlejší. Prošla jsem mezi nimi, pozdravila je a odešla ven s taškou. Rozhlédla jsem se, nikdo mě nesledoval.“ [...] „Pískli na mě, nastoupila jsem na zadní sedadlo, vyndala jsem film z tašky a strčila ho pod zadní sedadlo.“ [...] „Jsem moc pyšná, že jsem ten film zachránila.“¹¹⁷

Dokumentární film oralitu pomáhá uchovat, ale zároveň ji jistým způsobem omezuje. Nahrání jedné verze výpovědi a její zafixování opakovaným přehráváním zužuje prostor, na kterém se mohou fakta proměňovat v mýtus. Snímky s pohnutou produkční a distribuční historií, jakým je film *Linha da montagem*, však podněcují lidovou představivost a vedou ke vzniku dalších orálně tradovaných mýtů.

Eduardo Coutinho se ve snímku *Peões* dotýká také problému analfabetismu. Když Conceição přišla do São Paula se svým bratrem, nedokázala číst a psát, proto musela přijmout takovou pracovní pozici, kterou ji ve firmě nabídli, i přestože na ni fyzicky nestačila. V případě této ženy se potom orální vyjádření stává jediným prostředkem, prostřednictvím kterého může sdílet svoji prožitou zkušenost.

I v tomto filmu se objevuje Coutinhův návratný motiv: interpretace oblíbené písně protagonistou. V dokumentu *Peões* zazní populární skladba „Debaixo dos caracóis dos seus cabelos“ („Pod prstýnky tvých vlasů“) od zpěváka Roberta Carlose, zpívají ji společně Antônio a jeho dcera Maria Angélica. Pro dceru je píseň připomínkou každodennosti jejího dětství, stane se impulzem k reflexi vztahů v rodině, hodnocení otcova zájmu o politiku na úkor rodinného života a k výpovědi o překonání matčina úmrtí.

¹¹⁷ Tamtéž, 01:07:35.

Dokumentární film v tomto případě zachycuje předěl mezi dvěma generacemi: dělníky bez vyššího vzdělání a jejich dětmi. Větší část rodičů si pro své potomky přála zajistit univerzitní studium, aby měli možnost vést snadnější život (příkladem může být Maria Angélica, která vystudovala žurnalistiku). Opačnou tendenci zastupuje George, ten následoval svého otce a stal se jako on dělníkem ve strojírenském průmyslu.

Vedoucí dělnického hnutí v rozhovorech s Eduardem Coutinhem zmiňují, že činnost v odborech nadřazovali rodinnému životu a netrávili proto se svými dětmi dostatek času. Nice lituje, že se krátce po narození dětí vrátila opět do politiky a neviděla je vyrůstat, Bitu zmeškal kvůli účasti na demonstraci porod své ženy. Všechny manželky dotazovaných odborářů se ve snímku staví do pasivní role – politickým aktivitám svých mužů buď se schovívavostí přihlíželi, nebo jen tiše nesouhlasili. Režisér se dotazuje také žen angažovaných v odborech, ty jsou ve většině případů rozvedené, matky samoživitelky, anebo rodinu nikdy nezaložily.

Manželka Joãa Chapéu mluví mimo obraz, její hlas přichází do obývacího pokoje z vedlejší místnosti (pravděpodobně z kuchyně), nechce se ve filmu objevit a Coutinho na ni nenaléhá. Kamera je tedy zaměřena na tvář jejího manžela, který mlčí, zatímco žena odpovídá na otázku, co si myslí o jeho politické činnosti. Domnívá se, že sociální nerovnost nelze změnit politickým bojem a řešení nachází v náboženské víře.

„Já ho respektuji, všichni se musí respektovat. Ale nesouhlasím s ním. Hádky by ničemu nepomohly. Jeho problém je, že je idealista. Všechno si to idealizuje a život přitom takový není.“ [...] „Dříve jsem nebyla tak znalá, dneska už znám pravdu. Je to Bůh. My jsme se brali z lásky, takže si myslím, že jenom láska může překonat všechny těžkosti.“¹¹⁸

Pro manželku Joãa Chapéu se levicové ideály vylučují s jejím náboženským přesvědčením. Její protipól ve filmu tvoří postava Henoka, který se v průběhu stávek často dostával do fyzického konfliktu s opozicí. Tomuto muži projekce záberů ze stávek průmyslu připomněla jeho dva roky zesnulou manželku, která se jich také

¹¹⁸ *Peões* (2004) [film]: 00:28:07 - 00:28:39.

účastnila. Nyní je Henok po úrazu zad nezaměstnaný, žije sám a sousedé se mu starají o domácnost. Vzpomínky na manželku si spojuje náboženskými rituály:

„My jsme evangelíci a ona byla člověk, který se za ostatní modlil. Náš byt byl plný lidí. Tady se modlila. Ještě dneska mi někdo zavolá a chce, aby se za někoho pomodlila, chápete?“¹¹⁹

Poslední protagonista snímek cyklicky uzavírá, když vysvětluje význam portugalského slova „peão“, které tvoří název filmu („peões“ je tvar plurálu substantiva peão). V sedmdesátých letech byl „peão“ zaměstnanec, kterého mohla firma ze dne na den poslat pracovat do pobočky v jiném brazilském státě. V osmdesátých letech se význam slova proměnil a stal se souhrnným označením pro všechny dělníky pracující u montážních linek.

Ačkoliv film námětově vychází z politického tématu, sekundárně otevírá širokou škálu dalších otázek. Režisér zkoumá vztah mezi lidskou individualitou a masou, roli náboženství v brazilské společnosti, pracovní podmínky, hodnotu lidské práce a sociální nerovnost či uspořádání rodiny a vztahy mezi jejími členy. Dialogy s protagonisty režisér zavádí od obecnějších témat až k velmi osobním otázkám, hovoří s nimi o smysluplnosti jejich dosavadního života, nenaplněných touhách a snech, osobní filosofii, milostných vztazích nebo o smrti nejbližších rodinných příslušníků. Tímto způsobem se Coutinho od veřejného politického námětu posouvá k intimnímu hledání podstaty lidské existence. Z tohoto pohledu posloužily režisérovi vzpomínky protagonistů na dělnické stávkové hnutí a volba prezidenta Brazílie jako odrazový můstek pro navázání bližšího kontaktu s dotazovanými dělníky a posunu k existenciálním tématům.

¹¹⁹ *Peões* (2004) [film]: 00:41:46 – 00:41:02.

Závěr

V této práci jsme se snažili aplikovat metodu vizuální antropologie na čtyři vybraná díla z tvorby Eduarda Coutinha. Nejprve jsme stručně představili tvorbu tohoto dokumentaristy, charakterizovali v ní tematické celky a formální prostředky, které při natáčení využíval. Objasnili jsme, proč je Coutinhův dokumentaristický přístup označován jako „kinematografie rozhovoru.“ Dále jsme zmínili, jakými formálními prostředky režisér dosahuje toho, aby narušil dojem realistické reprezentace skutečnosti a poskytl tak prostor k reflexi filmového média. Věnovali jsme se také tomu, jak režisér promýšlel použití formálních prostředků, aby docílil částečného zrovnoprávnění vztahu mezi filmovanou osobou a filmujícím tvůrcem.

Následně jsme režiséra zasadili do kontextu filmového hnutí cinema novo a brazilského literárního modernismu. Pokusili jsme se taktéž o začlenění Coutinhovy tvorby do dobových tendencí v zahraničním dokumentárním filmu a popsali jsme, v jakých aspektech se s nimi shodoval či proti nim vymezoval. Zde se nabízelo především porovnání s tvorbou francouzského režiséra Jeana Rouché, autora pojmu sdílená antropologie.

V další kapitole jsme se zabývali charakteristikou a vývojem metody vizuální antropologie od jejích počátků spjatých s dokumentací dat při etnologickém výzkumu, který konečně vedl k jejímu zakotvení jako antropologické metody rovnocenné textuálnímu proudu v devadesátých letech. V rámci metody jsme si vytyčili kategorie těla, orality a náboženství a ty jsme poté použili k analýze čtyř filmů Eduarda Coutinha z různých režisérovy tvůrčích období.

Při následné analýze dokumentárních filmů jsme neopomněli individuální, sociální a kulturní kontext děl a zohlednili jsme také předchozí výzkum v této oblasti. V analýze filmu *Cabra marcado para morrer* jsme mimo jiné poukázali na to, jakým způsobem Coutinho tematizuje analfabetismus v Brazílii a na postoj, který režisér zaujímá k vyprávění analfabetů jako k určité paměti kmene. Ve snímku *Boca de lixo* jsme upozornili na funkci náboženského přesvědčení jako prostředku k překonání těžkých životních podmínek. Při analýze filmu *Edifício Master* jsme se dále zaměřili na konstrukci mýtu v orální kultuře. Ve snímku *Peões* jsme si ukázali, jakým

způsobem Eduardo Coutinho využívá zpěv oblíbené písně jako prostředku k oživení protagonistových vzpomínek a poté zkoumá fyziologickou odezvu jeho těla.

Na konkrétních dílech jsme ilustrovali způsob, jakým se režisér skrze rozhovory o celospolečenských otázkách přibližuje protagonistům svých filmů, aby následně provedl sondu do jejich osobních životů. Politická nebo společensko-kritická témata tak posloužila Eduardu Coutinhovi jako odrazový můstek ke zkoumání privátního prostoru neherců.

V úvodu této bakalářské práce jsme si vytyčili přiblížit metodu vizuální antropologie a ukázat její praktické využití při analýze filmů. Věříme, že se nám cíl práce podařilo naplnit. Představili jsme využití metody vizuální antropologie a skrze její nástroje jsme poukázali na režisérův přínos k promýšlení brazilské národní a kulturní identity. Doufáme, že tato práce poslouží dalším badatelům v oblasti vizuální antropologie jako užitečné východisko.

Použité prameny

Primární prameny:

Boca de lixo (1992) [film].

Cabra marcado para morrer (1984) [film].

Peões (2004) [film].

Edifício Master (2002) [film].

Sekundární prameny:

ASANTE, Moleti Kefe. MAZAMA, Ama (eds.). *Encyclopedia of African Religion*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc., 2009

BONVINI, Emilio. Tradition orale afro-brésilienne. Les raisons d'une vitalité. In: *Graines de parole, puissance du verbe et traditions orales*. Paris: CNRS, 1989.

ČENĚK, David. PORYBNÁ, Tereza. (eds.) *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh, 2009.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004.

HOCKINGS, Paul. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 2003

JOHNSON, Randal. STAM, Robert. (eds.) *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

KLÍMA, Jan. *Dějiny Brazílie*. Praha: NLN, 2011

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Amu, 2010.

NAGIB, Lúcia, (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Oxford: University of Oxford, 2003.

OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011.

Články:

ALPENDRE, Sérgio. Mostra em homenagem a Eduardo Coutinho percorre período mais rico de sua carreira. São Paulo: UOL, 2012.

ALTAFINI, Thiago. Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem. São Paulo, 1999.

BENTES, Ivana. The sertão and the favela in contemporary brazilian film, 2003.

COUTINHO, Eduardo. O cineasta documentário e a escuta sensível da alteridade, São Paulo: Projecto História, 1997.

LISBOA, Vinícius. Analfabetismo cai no país, mas ainda atinge 13 milhões, 2014.

MACDOUGALL, David. Beyond Observational Cinema, 2003.

MODENA, Maria Estela Maiello, Edifício Master: Um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário. São Paulo: EDUC - Editora da PUC, 2013.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 2005, č. 48/2, s. 623.

SOARES, Renata. Filho de Eduardo Coutinho confessa assassinato, diz polícia no Rio, 2014.

Elektronické odkazy:

American Anthropological Association. What is anthrpology? [online] In: Aaanet [cit. 1. 4. 2015] Dostupné z: <http://www.aaanet.org/about/whatisanthropology.cfm>

LOSADA, Matt. Jean Rouch. Senses of cinema. [online] Zveřejněno 2010. [cit. 16. 4. 2015] Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-rouch/>

Filmografie¹²⁰

A falecida (Zesnulá)

1965, 85 min., hraný, scénář; režie Leon Hirszman

Zulmira žije na předměstí Rio de Janeira a je pronásledována myšlenkou na smrt, nakonec se jí podaří zemřít na tuberkulózu. Jejím posledním přáním je, aby ji její nezaměstnaný manžel vypravil luxusní pohřeb.

ABC do amor (Abeceda lásky)

1967, 95 min., hraný, spoluautor scénáře a režie

Třídílný povídkový film v chilské a argentinské koprodukci, Coutinho režíroval část O pacto (Pakt), 38 min.

O homem que comprou o mundo (Muž, který si koupil svět)

1968, 35 mm, 100 min., hraný, scénář a režie

Politická satira o Josém Guerrovi, který je svědkem útoku na cizince. Za poskytnutou pomoc dostane šek na sto tisíc strikmů, což odpovídá deseti bilionům dolarů. Nárůst bohatství celé země způsobí mezinárodní krizi.

Faustão (Faust)

1971, 103 min., hraný, scénář

Film se shakespearovskými motivy o životě bojovníků cangaçeirů z brazilského sertão.

¹²⁰ Východiskem je filmografie uvedená v monografii Eduardo Coutinho, doplněná o hraný film *ABC do amor*, který získal cenu Zlatého medvěda na 17. ročníku Berlinale a jehož je Coutinho spoluautorem. Dále je rozšířena o snímky vyrobené pro pořad Globo Repórter: *Uauá* (1977); *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977); *Exu, uma tragédia Sertaneja* (1978) a o filmy z roku 2014: *A família de Elisabeth Teixeira*, *Sobreviventes de Galileia* a *Últimas conversas*. Memória Globo. [online] [cit. 30. 5. 2015] Dostupné z: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/blocos-tematicos.htm>

Os condenados (Odsouzení)

1973, 35 mm, 81 min., hraný, scénář

Film Zelita Viany na motivy stejnojmenného románu Oswalda de Andrade.

Lição de amor (Lekce lásky)

1975, 35 mm, 80 min., hraný, scénář

Film Eduarda Escorela na motivy románu Mária de Andrade o německé vychovatelce, která je najatá bohatou rodinou ze São Paula, aby jejich synovi poskytla sexuální průpravu.

Dona Flor e seus dois maridos (Paní Flor a její dva manželé)

1976, 35 mm, 120 min., hraný, scénář

Komedie na motivy stejnojmenného románu Jorge Amada režírovaná Brunem Barretou.

Seis dias de Oricuri (Šest dnů v Oricuri)

1976, 16 mm, 41 min., dokumentární, režie

Dokumentární film z oblasti sertão zobrazuje osud města Oricuri v brazilském státě Pernambuco, které bylo zdevastováno suchem.

O pistoleiro da Serra Talhada (Pistolník ze Serra Talhada)

1977, 13 min., dokumentární, režie

Dokumentární film o svérázné oblasti Serra Talhada v brazilském sertão, kde je krevní msta otázkou osobní cti.

Uauá (Světluška)

1977, dokumentární, režie

Theodorico, o imperador do sertão (Theodorico, vládce ze sertão)

1978, 48 min., dokumentární, režie

Dokumentární film s jedinou hlavní postavou: majorem Teodorice Bezerrou, který působil jako politik v brazilském státě Rio Grande do Norte.

Exú, uma tragédia sertaneja (Exú, sertanežská tragédie)

1979, 39 min., dokumentární, režie

Cabra marcado para morrer (Chlapík na odstřel)

1964–1984, 119 min., dokumentární, režie

Dokumentární film z oblasti brazilského severovýchodu pojednává o zavraždění Joãa Pedra Teixeiry příslušníky pořádkových sil v brazilském městě Sapé a osudech jeho rodiny. Druhá rovina filmu se věnuje okolnostem natáčení stejnojmenné dokufikce, která byla z politických důvodů v šedesátých letech nedokončena.

Santa Marta – Duas semanas no morro (Santa Marta – Dva týdny na kopci)

1987, 54 min., dokumentární, režie

Dva týdny žije režisér s filmovým štábem ve favele na jihu Rio de Janeiro. Film zachycuje každodenní činnosti místních obyvatel, jejich zvyky, stížnosti, přání i komplikovaný vztah s policií.

Volta Redonda – Memorial da greve (Volta Redonda – Památník stávk)

1989, 39 min., dokumentární, režie

Režisér ve snímku mapuje odborové hnutí, které v sedmdesátých letech organizovalo stávky průmyslu a jejich násilné potlačování vojenským režimem.

O fio da memória (Vlákno paměti)

1991, 115 min., dokumentární, režie

Hlavní postavou dokumentárního filmu o černošské kulturní identitě je analfabet Gabriel Joaquim dos Santos, který pracuje v solných dolech a vytváří umělecká díla z odpadků.

A lei e a vida (Zákon a život)

1992, 35 min. dokumentární, režie

Dokumentární film o zákonech na ochranu životního prostředí zakotvených v brazilské ústavě z roku 1988.

Boca de lixo (Smetiště)

1992, 50 min., dokumentární, režie

Film zachycuje každodenní rutinu lidí, kteří se živí sběračem odpadků na skládce Itaoca poblíž Rio de Janeira.

Os romeiros do padre Cícero (Poutníci otce Cícera)

1994, 37 min., dokumentární, režie

Při příležitosti sto padesátého výročí narození otce Cícera, vlivného kněze z oblasti Ceará, se skupina poutníků vydává na sedmi set kilometrovou cestu mezi Arapiracou, Alagoasem, a Juazeirem do Norte.

Seis histórias (Šest příběhů)

1995, 28 min., dokumentární, režie

Šest příběhů dětí a dospívajících, kteří byli v dětství týráni a zneužíváni.

Mulheres no front (Ženy v přední linii)

1996, 35 min., dokumentární, režie

Ve filmu jsou představeny tři ženská hnutí za sociální spravedlnost v třech různých brazilských městech: v Rio de Janeiru, Recife a Porto Alegre.

*Santo forte (Sila víry)*¹²¹

1999, 80 min., dokumentární, režie

Film se zachycuje výpovědi vyznavačů různých náboženských směrů, kteří žijí ve jedné z městských favel. Všichni věří o možnost komunikace s nehmotným světem prostřednictvím světců, božstev orixá, průvodců či Ducha svatého.

Porrada (Zmatek)

2000, 5 min., hraný, režie

Krátký film s pacienty psychiatrické léčebny Instituto Philippe Pinel natočený pro výstavu k padesátému výročí brazilské televize.

Babilônia 2000 (Babilónie 2000)

2000, 80 min., dokumentární, režie

Ve snímku je zachyceno dvanáct posledních hodin roku 1999 ve dvou favelách Chapéu Mangueira a Babilônia. Místní obyvatelé se připravují na oslavy konce roku, hodnotí svůj dosavadní život a sdílejí své sny a očekávání.

Edifício Master (Dům Master)

2002, 110 min. dokumentární, režie

V průběhu jednoho týdne zachycují filmové štáby rozhovory s různorodými obyvateli několikapatrového domu Master, který se nachází v proslavené městské části Copacabana.

Peões (Pěšáci)

2004, 85 min., dokumentární, režie

¹²¹ Film byl uveden v roce 2002 na MFF Karlovy Vary s českým názvem *Sila víry*, ostatní názvy děl ponechávám v portugalštině.

Film zachycuje osobní zpovědi kovodělníků z oblasti ABC v São Paulu, kteří se na konci sedmdesátých let zúčastnili stávek průmyslu a neprosadili se později ve veřejném a politickém životě. Snímek je zasazen do období mezi dvěma koly přímé volby prezidenta Brazílie.

O fim e o princípio (Konec a začátek)

2005, 110 min., dokumentární, režie

Filmový štáb přijíždí bez předchozích příprav do oblasti sertão ve státě Paraíba a hledá postavy, které by jim vyprávěly příběhy. Naleznou usedlost Araçás, kde žije komunita několika desítek rodin a většina je spojena příbuzenskými svazky. Místní obyvatelé se sdílejí o svém životě, který je ovlivněný rodinnými hodnotami, katolickou vírou a smyslem pro čest.

Jogo de cena (Hra scény)

2007, 104 min., dokumentární, režie

Dokumentární film, zasazený do prostředí divadla, zachycuje vyprávění náhodných žen, které se na natáčení přihlásily přes inzerát. Jejich výpovědi jsou přehrávány profesionálními herečkami, a tak dochází k prolnutí hraného a dokumentárního.

Moscou (Moskva)

2008, 78 min., dokumentární, režie

Režisér zaznamenává třítydenní divadelní zkoušku hry Antona Pavloviče Čechova *Tři sestry*, kterou soubor Galpão z Belo Horizonte nikdy neplánuje uvést na jevišti.

Um dia na vida (Jeden den v životě)

2010, 96 min., dokumentární, režie

V průběhu celého prvního říjnového dne roku 2009 nahrává Eduardo Coutinho obsah televizního vysílání a poté vytváří sestřih toho, co brazilští diváci denně konzumují na svých přijímačích.

As canções (Písně)

2011, 90 min. dokumentární, režie

Muži a ženy zpívají písně, které zanechaly důležitou stopu v jejich životech.

A família de Elisabeth Teixeira (Rodina Elisabeth Teixeirové)

2014, 64 min., dokumentární, režie

Eduardo Coutinho se po prvním filmu z roku 1964 a druhém z osmdesátých let po třetí setkává s Elisabeth Teixeirovou, vdovou po zavražděném vůdci rolnické ligy v Sapé.

Sobreviventes de Galileia (Galilejští pozůstalí)

2014, 27 min., dokumentární, režie

Necelých padesát let po natáčení snímku *Cabra marcado para morrer* se Eduardo Coutinho vrací s filmovým štábem do cukrovaru Galilea, aby se setkal s dvěma dosud žijícími protagonisty tehdy nedokončeného filmu.

Últimas conversas (Poslední rozhovory)

2014, 85 min., dokumentární, režie

Coutinho ve snímku vede rozhovory se studenty střední školy v Rio de Janeiru, zajímají ho jejich sny a plány do budoucnosti.